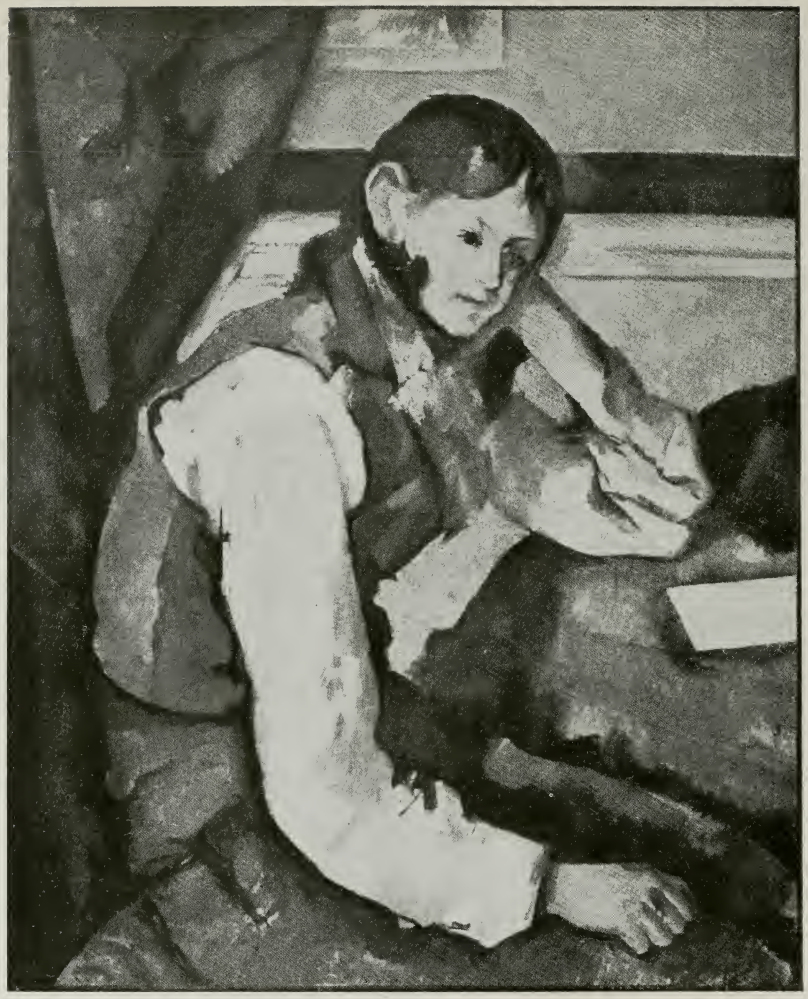
CÉZANNE UND HODLER

TEXTBAND

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/cezanneundhodler01burg



PAUL CEZANNE KNABENBILDNIS

CÉZANNE UND HODLER

EINFÜHRUNG IN DIE PROBLEME DER MALEREI DER GEGENWART

VON FRITZ BURGER

ZWEITE AUFLAGE

1 · 9 · 1 · 8

DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

By

Das Werk besteht aus zwei Bänden, einem Textband und einem Abbildungsband, letzterer mit 193 Abbildungen.

Copyright 1917 by Delphin-Verlag Dr. Richard Landauer, München.
(Gesetzliche Formel für den Rechtsschutz in Amerika.)
Die Stoffe des vierten Kriegsjahres, mit denen dieses Buch gedruckt wurde, gestatten nicht mehr, die in Friedenszeit gewohnte Güte zu erreichen.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Fritz Burger ist gefallen, ehe er geben konnte, was er, der die Sachlichkeit des Gelehrten mit der Intuition des Künstlers verband, allein zu geben imstande war: eine Systematik der Kunstwissenschaft, eine Feststellung der Grundsätze des künstlerischen Schaffens, des anschaulichen Denkens. Es war das Werk, nach dem er sich sehnte. Alles was er bisher geschaffen, sollte nur zur Klärung dieses Zieles dienen. So auch dieses Buch.

Vor fünf Jahren entstand es aus unmittelbarem Erleben der neuen Kunst heraus, aus dem Bedürfnis, sich die Prinzipien ihres Denkens zu erringen. Deshalb ist es besonders geeignet, uns den Weg zu zeigen, auf dem er uns zu einer modernen Kunstwissenschaft geführt hätte.

In der zweiten Auflage hätte er auf weltgeschichtlicher Basis den grandiosen Kampf zwischen Griechentum und Orient vor uns erstehen lassen, der das geistige und künstlerische Denken des 19. Jahrhunderts erfüllt, hätte uns gezeigt, wie beide Weltanschauungen durch ihre Verschmelzung in der modernen Kunst ein neues Weltbild von nie dagewesener Größe ahnen lassen.

Von seinem letzten Denken und Wollen spricht uns seine »Einführung in die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts« und seine »Weltanschauungen und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit«.[1]

Der Herausgeber konnte nicht daran denken, das Buch im angedeuteten Sinne umzuarbeiten. Er beschränkte sich im wesentlichen auf Klärung und Vereinfachung des Textes, ohne das Persönliche des Stiles zu berühren; denn der Überreichtum Burgerschen Geistes stand der »Klarheit und Verständlichkeit« seiner Werke gelegentlich hindernd im Wege.

Dank der Hilfe von Frau Clara Burger, die über alle Pläne ihres Gatten unterrichtet war, konnten inhaltliche Veränderungen, soweit sie unumgänglich schienen, streng im Sinne des Verfassers vorgenommen werden, doch wurden

[1] Erscheint demnächst im Delphin-Verlag München.

sie nach Möglichkeit vermieden, da die späteren Werke den umfassenderen Standpunkt der letzten Jahre zur Genüge erkennen lassen.

Unter den gegebenen Umständen konnte nur noch durch die Auswahl der Abbildungen — soweit sie nicht im Text Besprochenes ergänzen — auf die Strömungen hingedeutet werden, die ihm für die Weiterentwickelung der Kunst bedeutsam erschienen.

Jena, Oktober 1917 Dr. W. Dexel

Schlafen wir auf unserer Vergangenheit nicht ein! Je glücklicher oder glorreicher sie ist, desto verdächtiger muß sie uns werden, sobald sie sich wie ein Gewölbe über unserem Leben zu runden trachtet, sobald sie nicht unablässig unter unseren Blicken sich wandelt, sobald die Gegenwart sich gewöhnt, sie nicht mehr aufzusuchen, wie ein guter Arbeiter, der sich zu ihr begibt, um die Arbeit zu verrichten, die ihm heute aufgetragen ist, sondern wie ein pfadloser und allzu leichtgläubiger Pilger, der sich damit begnügt, schöne starre Ruinen zu betrachten.

Maurice Maeterlinck

V · O · R · W · O · R · T

Große Umwälzungen vollziehen sich auf dem Gebiete der modernen Kunst und Kultur und zwingen jeden zu ernstestem Nachdenken über diesen neuen Willen seiner Zeit. Die Entwicklung der Kunst hat nach dem Auftreten des sogenannten Impressionismus einen überraschend anderen Verlauf genommen, als man geglaubt hatte erwarten zu dürfen, und unser einstmals naturwissenschaftliches Zeitalter schickt sich teilweise an, ins feindliche Lager der Mystik überzugehen. Die Kunstausstellungen bringen da und dort das Rätselhafteste und Absonderlichste vor das Auge der Gegenwart, und die bange Frage nach dem Werte des Vergangenen, dem Willen der Gegenwart und dem Schicksal der Zukunft drängt sich auf aller Lippen. Das Buch hat es sich zur Aufgabe gemacht, auf diese Fragen, die die Zeit beschäftigen, einige Antworten zu geben. Die Schwierigkeiten waren groß, wenn auch nicht unüberwindlich. Deshalb mag man auch den schriftstellerischen Fehler verzeihen, daß der Leser erst über den Dornenweg prinzipieller Auseinandersetzungen allmählich an den eigentlichen Stoff der Betrachtung herangeführt wird. Aber ohne diese prinzipielle Verständigung wäre eine ernste und wirksame Behandlung dieses schwierigen Themas nicht möglich gewesen. Das Buch will auch weniger zum Genuß als zur Arbeit anregen und daher nicht eine Monographie im historischen Sinne sein, als vielmehr auf bestimmter, pädagogischer Grundlage in das Schaffen der Gegenwart einführen, das sich um Cézanne und Hodler, die beiden Polpunkte des künstlerischen Lebens, im wesentlichen gruppiert. Der Leser soll bei der Betrachtung der Kunstwerke auch möglichst nicht nur fertige Urteile kennen lernen, sondern diese durch Vergleiche selbst gewinnen, um so, zur Mitarbeit genötigt, sich einige Übung im Betrachten moderner Kunstwerke zu verschaffen und mit ihrem Wesen vertrauter zu werden. Hierbei war der Gedanke leitend, daß wir Kunsthistoriker nicht immer bloß untersuchen sollen, wie die geschichtliche Erkenntnis für die der Gegenwart zu verwerten sei, sondern welche Erkenntnisse uns die Gegenwart für die Beurteilung der Vergangenheit vermittelt. Deshalb wird hier weniger von der Geschichte der Kunst, als von Kunst überhaupt die Rede sein.

Freilich gehen solche Betrachtungsweisen gegen die Grundsätze der historischen Wissenschaft. Für die Kunstgeschichte gilt eine Arbeit zumeist nur dann als eine wissenschaftliche, wenn sie einen Künstler oder eine Kunstperiode zum Gegenstand ihrer Forschung macht, von der wir den zu einer objektiven, wissenschaftlichen Abhandlung notwendigen „historischen Abstand" nehmen können. Doch ließe sich darauf erwidern, daß die üblichen kunstgeschichtlichen

Monographien gerade in dem Punkte am raschesten wissenschaftlich veralten, in dem sie sich am objektivsten dünken: in der künstlerischen Würdigung ihres Meisters. Was wir der Geschichte verdanken, ist so ungeheuer viel, daß der Glaube an sie, die einzige Wahrheitsbringerin, der wir vertrauen dürfen, nur allzu begreiflich erscheint. Wir wissen von tausend künstlerischen Persönlichkeiten, wollen uns ihren Stil und den Stil der Zeiten einprägen und ordnen so die Zeiten nach Klassen — guten und schlechten — und danach die künstlerischen Einzelleistungen, ohne gelernt zu haben, sie um ihrer selbst willen zu lieben, wie dies eben nur der Künstler tut und tun kann. Wir sind alle historisch nicht künstlerisch erzogen, und es ist ein Irrtum zu glauben, daß kunsthistorische Erziehung und künstlerische Erkenntnis ohne weiteres etwas miteinander zu tun haben. Denn man begnügt sich zumeist mit der Registrierung, der Einordnung des Kunstwerks in bestimmte, durch Persönlichkeiten, Zeiten oder Stilbegriffe umschriebene Kategorien und sucht aus den sog. historischen Beziehungen sich Werturteile zu verschaffen, die mit dem Kunstwerk selbst wenig oder gar nichts zu tun haben. Man pflegt diese an sich sehr wichtige Ordnung der Kunstwerke merkwürdigerweise für eine objektiv-wissenschaftliche Betrachtung der Kunst zu halten und verwechselt die gewissermaßen bibliothekarische oder die kulturhistorische Arbeits- und Erkenntnisweise mit der künstlerischen. Wir verlangen »historische Gerechtigkeit« und vergessen, daß wir Richter auf diesem Gebiete keine Gesetze haben, nach denen wir richten. Auf diese heute im Schwinden begriffene Selbsttäuschung der Kunsthistorie muß hier mit allem Nachdruck hingewiesen werden. »Der Historiker, der einen Stil zu beurteilen hat, besitzt kein Organon zur Charakteristik, sondern ist nur auf ein instinktives Ahnen angewiesen«, schrieb Heinrich Wölfflin schon vor 25 Jahren. Wenn die Kunstwissenschaft wirklich das sein will, was sie sein soll, dann gibt es für sie keine zeitlichen Grenzen bei der wissenschaftlichen Bearbeitung ihres Stoffes. Sie muß den Mut haben, ihre Arbeit auch da einzusetzen, wo sie ohne das umfangreiche Werkzeug historischer Forschungen auf den Plan tritt, ohne Furcht vor der Gefahr zu irren. Auch sogenannte entwicklungsgeschichtliche Vergleiche innerhalb einzelner Kunstepochen bringen uns dem, was Kunst heißt, nicht ohne weiteres näher. Denn man konstruiert eine Entwicklung auf ein Stilideal hin, nach dem man wertet, ohne den künstlerischen Tatbestand zu erkennen, der durch jeden Vergleich notwendig negiert wird. Freilich, durch Vergleiche urteilen heißt nicht das Verglichene beurteilen, sondern die dem Vergleiche zugrunde liegende Idee illustrieren. Wenn hier trotzdem soviel verglichen wird, geschieht es nicht der historischen, biologischen Beziehungen wegen, sondern vielmehr ohne Rücksicht auf diese. Man darf aber deshalb nicht von historischer Ungerechtig-

keit reden. Eine große, künstlerische Leistung kann durch den Vergleich nie »gewinnen« oder „verlieren", sofern man an eine objektive Erkenntnis des Kunstwerks überhaupt glaubt. Es kann nur der subjektive Eindruck verändert werden, aber doch nur für den, der den sinnlichen Tatbestand des Kunstwerkes nicht erkennen kann. Gefahren können daher in solchen Vergleichen nur für den Kunstgenuß, nicht für das wissenschaftliche Urteil bestehen. Wer mit einem ungleich geschulten Publikum zu rechnen hat, wird solche Vergleiche als illustrierende Hilfsmittel für das Urteilsverständnis nicht entbehren können. Naturgemäß wird nicht beabsichtigt, dem herangezogenen Vergleichsmaterial »historisch« gerecht zu werden.

Indem Hodler und Cézanne in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt sind, soll nur erklärt werden, was für sie und ihren Kreis Kunst bedeutet, aber nicht gesagt sein, daß sie das Höchste und Letzte in der Kunst überhaupt seien. Die jüngste Generation begeht den verzeihlichen Irrtum, sich als die Vertreter der einzig wahren und echten Kunst neuerdings besonders nachdrücklich zu empfehlen. Wir wollen uns hier begnügen festzustellen, inwieweit ihre Gestaltungsweise auch Kunst ist und dürfen uns hierbei nicht verhehlen, daß auch für sie wieder der Tag des Scheidens kommen wird. Aber zunächst handelt es sich um das Leben und nicht den Tod, und es ist ein kräftiges, wundersam reiches Leben, das sich uns bietet und in seiner Vielgestaltigkeit auch der alten Kunst neue Seiten, neue Reize und Erkenntnisse abgewinnen läßt. Es ist kein Zweifel, daß der ältere moderne Impressionismus der Vater dieser Bewegung ist, von der seine Vertreter sich nicht selten sogar mit Abscheu abwenden. Aber es ist Menschenschicksal, daß die Jugend nicht immer auf den für die Väter geheiligten Bahnen wandelt. Daher sollten die Älteren die Sturm- und Drangperiode der Jugend nicht durch dieselben Steine erschweren, die man auch ihnen einst in den Weg geworfen hat. Das Vorwärtskommen wird erschwert, aber die Energie nur gesteigert werden. Es sind Anzeichen vorhanden, daß die Kunst sich nicht minder stark und erfolgreich zu äußern versteht wie vor fünfzig Jahren, da die Impressionisten uns in ein Neuland der Kunst einzuführen begannen. Vielleicht war das 19. Jahrhundert nur ein Auftakt für das, was das zwanzigste uns bringt. Deshalb wird jeder sich die Frage vorlegen müssen, ob es möglich ist, auf Grund der eigenen Überzeugung an dem Schaffen der Gegenwart vorüberzugehen, oder ob nicht vielmehr ihre Leistungen zu neuen, künstlerischen und historischen Erkenntnissen verarbeitet werden können. Zur Lösung dieser Fragen möchte das Buch einiges beitragen.

PROBLEME DER MODERNEN MALEREI

»Die Kunst wendet sich nur an eine äußerst beschränkte Zahl von Individuen.« Cézanne.

»Auch das Unnatürliche ist Natur.« Goethe.

Alles menschliche Schaffen ist eine Auseinandersetzung mit der »Natur«. Dieser Begriff ist eng und weit zugleich. Die große Menge versteht darunter die Wirklichkeit, die das Auge zu sehen glaubt, und dieser Glaube an die Unfehlbarkeit des Auges besitzt die Unerschütterlichkeit eines religiösen Dogmas. Jede Zeit glaubt zu wissen, wie die »Natur« aussieht. Mit diesem »Wissen« urteilt sie. Dies »Wissen« von der Natur wird aber durchaus nicht durch kunstgeschichtliche Bücher geläutert. Das Lesen von Büchern vermittelt nicht die Fähigkeit zum Erkennen; denn Kunsterkenntnis ist nicht nur eine Prinzipienfrage, sondern auch eine Frage der Erkenntnisfähigkeit. Über erstere kann man sich verständigen; letztere kann durch Bücher allein nicht vermittelt oder erworben werden. Man muß in der Kunst mit den Künstlern denken können, um sie, d. h. das zu begreifen, was sie unter Natur verstehen und was sie gestaltend über sie aussagen. Dies Denken, d. h. gewissermaßen mit dem Auge verstehen, ist die Voraussetzung für jedes künstlerische Erlebnis und bedarf der Kenntnis der Gestaltungsgrundsätze, sowie der Fähigkeit zum Gestalten; denn große Künstler sind immer zugleich Philosophen, die ihre eigene Welterkenntnis besitzen. »Die Kunst ist das einzig wahre und ewige Organon und zugleich Dokument der Philosophie,« sagt Kant. Der Gegenstand ihrer Philosophie ist die Natur. Künstler und Nichtkünstler verstehen unter der sichtbaren Natur zumeist die unendliche Summe von Gegenständen, die ihrem sinnlichen Vorstellungsbesitz zugrunde liegt. Sie vergessen aber, daß das Objekt ihrer Erkenntnis, eben weil es etwas »Erkanntes« ist, gestaltet wurde; daß alles Erkennen schon gestalten heißt und daß das, was wir Stimmung und Empfindung in der Kunst nennen, nur eine Verschiebung unseres Interessengebietes innerhalb unseres Vorstellungsbesitzes bedeutet. Der Laie denkt zu-

meist an den Gegenstand in seiner praktischen Bedeutung, der Künstler an die Gestalt des Gegenstandes. Man übersieht nur, daß die »Natur« des Gegenstandes uns durch seine Gestaltung, d. h. durch einen Erkenntnisakt gegeben ist, in dem seine Form und sein Wesen zugleich begründet liegen. Durch diese Gestaltung wird Gegenstand und Künstler, Phantasie und Wirklichkeit, eins. Wir müssen deshalb nicht den Künstler im Gegenstand, sondern sein Denken in der Gestaltung desselben begreifen.

Der romantische Wahn scheint nicht auszurotten zu sein, daß Kunst das metaphysische Produkt einer Stimmung, der halb im Traum erfolgende Niederschlag von Intuitionen ist. Man fasse sie als das Resultat ernstester Arbeit auf, das zur Würdigung wieder Arbeit, nicht bloß Stimmungen und Gefühle verlangt. Wir müssen uns klarmachen, daß gerade das, was wir heute das »historische« oder national bedingte am Kunstwerk nennen, das Vergängliche ist, und daß das Unvergängliche nur auf dem Gebiet der Kunst selber liegt. In ihrem Reich sind alle Künstler Brüder. Wer sucht in Hamlet das Englische, in Faust das Deutsche oder in Rembrandt das Holländische, um ihre Bedeutung zu begreifen? Patriotisch-sentimentale Schwärmereien auch auf das Gebiet der Kunst auszudehnen, ist nicht nur töricht, sondern auch geschmacklos[1]. Man wird Dürers künstlerischen Leistungen nicht nahekommen, solange man nur das »Deutsche« in ihnen sucht. So wenig man in einer wissenschaftlichen Arbeit, bei der kritischen Besprechung der Leistungen eines Malbranche oder Boutroux das Französische zur Grundlage nimmt, ebensowenig soll man es bei künstlerischen Betrachtungen tun, wo es sich um objektive Erkenntnisse handelt. Gegenüber dem Fortschritt der Menschheit, seine nationale oder persönliche Eigenart wahren wollen, heißt sich der Freiheit berauben; denn der Wert alles persönlichen Schaffens liegt im Grunde in dem überpersönlichen Arbeitsresultat. Deshalb sagt Hegel, daß »die wahre Freiheit des Individuums Erweiterung, die höchste Gemeinschaft die höchste Freiheit ist«. Auf geistigem Gebiet ist die Fortentwicklung und Läuterung alles persönlichen Denkens durch die internationale Berührung mit den Großen von Gegenwart und Vergangenheit selbstverständlich. Auf dem Gebiete der Kunst gilt dies zumeist als Ketzerei.

[1] Ein bezeichnendes Beispiel ist ein Buch von Theod. Alt, das sich schon durch den Titel richtet: »Die Herabwertung der deutschen Kunst durch den französischen Impressionismus«(!!). Das Buch ist übrigens heute schon veraltet, denn die deutsche wie die französische Kunst sind über den »französischen Impressionismus« hinweg zu neuem vorgerückt.

Jedem Kunstwerk wohnt eine doppelte Erkenntnis inne, jeder Farbfleck hat zweifachen Sinn. Er ist Teil dessen, was man Bild nennt (man spricht von der Bildbedeutung) und auch Erscheinung eines benennbaren Gegenstandes. Die Bildbedeutung umfaßt die sinnliche Erkenntnis, sie ist das Reale, die Wirklichkeit im Kunstwerk, die in erster Linie der praktisch-künstlerisch Gebildete erkennen kann. Die gegenständliche Bedeutung dagegen, die der Nichtkünstler als das Absolute im Kunstwerk nimmt, ist das Relative in der Kunst. Vulgär spricht man darum von der »Auffassung« des Gegenstandes und meint damit seinen Inhalt als Gegenstand der Gestaltung (der sinnlichen Erkenntnis). Der Betrachter wie meist auch der Künstler kennt nur eine durch Kulturkonventionen bedingte Auffassung des Gegenstandes, er hält nur diejenigen geistigen, sinnlichen oder ethischen Eigenschaften für richtig, die er als wesentliche und wertvolle mit seiner Vorstellung von dem Gegenstand verbindet. Für diese Deutung des Gegenständlichen gibt es aber so wenig eine Grenze, wie für die Ordnungsarten sinnlicher Eindrücke. In den Erscheinungsbeziehungen allein ist das Prinzip des Denkens erkennbar, philosophisch gesprochen, die Form des Urteils. Die Kunst ist so lange allgemeinverständlich, als die Deutung der Gegenstände und ihrer künstlerischen Beziehungen den Konventionen der Allgemeinheit entspricht. Es liegt in der Natur der Sache, daß neue Wertungen auf diesem Stoffgebiet gerade deshalb so leicht auf Widerstand und Spott stoßen, weil die große Menge, einem naiven Realismus ihrer Anschauung folgend, eben in der Deutung der Erscheinung des Gegenständlichen ihre als die natürliche und wahre erkannte Weltanschauung sieht und sich der Relativität alles Konventionellen nicht bewußt wird. Vermittelst dieser konventionellen sinnlichen Vorstellungen erkennt der Nichtkünstler daher nur das ihm geläufige Stoff- und Farbengebiet. Über die Erscheinungsbeziehungen des einzelnen vermag er sich kaum Rechenschaft zu geben. Die verurteilende Kritik der Nichtkünstler trifft zumeist nur das Stoffgebiet des künstlerischen Urteils, nicht dieses selbst, das Gewand, nicht den Geist. Daß wir unsere Vorstellung für die Wahrheit schlechthin nehmen, ist ein unverzeihlicher Irrtum, den alle Kunstschreiberei noch nicht hat beseitigen können. Bevor man nach Wahrheit in der Kunst ruft, sollte man sich darüber klar sein, was Wahrheit für die Kunst heißt. Der Betrachter pflegt für selbstverständlich zu halten, daß sich der dargestellte Gegenstand innerhalb der ihm geläufigen Deutungsmöglichkeiten hält, ohne daran zu denken, daß dieser Gesichtsvorstellungsbesitz meist nicht persönlich erworben, sondern vorwiegend von zeitgenössischen Künstlern

übernommen ist. Der Kunstgenießer hat im wesentlichen durch die Kunst seiner Zeit eine Summe bestimmter Gesichtsvorstellungen von Erscheinungszusammenhängen erworben. Diese machen das zweifelhafte Rüstzeug seines Urteils aus. Der Gegenstand »Krug« muß nach den Grundsätzen seiner Vorstellung auch im Kunstwerk ein Krug bleiben. Daß dieser Krug innerhalb des Bildorganismus als Farbfleck eine neue Bedeutung erhält, die nichts mit den geläufigen Eigenschaften des Kruges zu tun hat, mag unter Umständen glaubhaft erscheinen. Man räumt wenigstens seine eigenen Positionen so weit, daß man zugibt, man müsse nicht den »stofflichen« Eindruck von dem Gegenstand erhalten, aber man verlangt unter allen Umständen, daß man den Gegenstand als Krug noch erkennen und benennen kann. Rembrandt war wenigstens insofern unser Erzieher, als er uns lehrte, die Deutlichkeit des Gegenstandes nicht mit künstlerischer Deutlichkeit zu verwechseln. Denn die Deutlichkeit des Gegenstandes steht zumeist der Bilddeutlichkeit, d. h. der Klarheit der Bildzusammenhänge entgegen oder umgekehrt; Klarheit des Gegenstandes ist kein Zeichen für die künstlerische Klarheit, d. h. den Bildzusammenhang. Trotzdem bleibt die Benennbarkeit des Gegenstandes die Grundforderung des üblichen künstlerischen Urteils, obwohl die letzte Konsequenz der nur bedingungsweise zugestandenen Metamorphose des Gegenständlichen die bedingungslose Freiheit des Künstlers gegenüber der begrifflichen Deutung des Gegenständlichen wäre. Es muß zugegeben werden, daß diese völlige Loslösung vom Gegenständlichen tatsächlich einer Revolution in unserer künstlerischen Anschauung gleichkommen würde, deshalb, weil die geschichtlichen Analogien hierzu fehlen. Der Gedanke liegt aber tatsächlich nicht so ferne, daß mit der veränderten Bedeutung des Gegenstandes im Bildorganismus zugleich auch die übliche Deutung eine andere wird. Es erscheint wie die Eroberung einer letzten alten Bastion im Reich der Kunst, die letzte Konsequenz des Rufes l'art pour l'art. Darnach wäre der Gegenstand als solcher nur als eigenstes Produkt des Künstlers, als sein sichtbarer Wille aufzufassen. Das Bild bestünde aus nichts anderem als Grenzrelationen von Farbflecken. Die Bildbedeutung wie die Deutung des Gegenstandes würden nur durch das Kunstwerk zu begreifen sein. Es wäre restlos erfüllt, was Fiedler von der Natur im Kunstwerk sagt: »Der Künstler faßt eine Seite der Welt, die nur durch seine Mittel zu fassen ist und gelangt zu einem Bewußtsein der Wirklichkeit, das durch kein Denken jemals erreicht werden kann.« Damit eröffnet sich der Kunst ein scheinbar neues Reich, ein neuer Weg für das, was seit Jahrhunderten

Kunst und Wissenschaft in gleicher Weise beschäftigt hat: die Immanenz und Einheit von »Inhalt« und »Form«. Das Kunstwerk wäre dann nicht nur eine Neuschöpfung der Natur, sondern stellte auch gewissermaßen eigene Geschöpfe dar. Das ist aber nicht neu, sondern uralt. Einem neuen Höhepunkt zustrebend, blickt die Kunst zurück zu ihren bescheidensten Anfängen und findet dort die Wahrheit, die sie über dem Popanz, den sie Schönheit nannte, solange vergessen hatte. Wir trauern nicht mit den Renaissanceepigonen (Klinger, Abb. 2) der fernen unerreichbaren Schönheit nach, sondern suchen den herben Geist der Wahrheit und ihren eisigen Odem, den die Schwärmer fliehen und die Denker suchen (Hodler: Die Wahrheit Abb. 1).

Wenn wir vor einem Bild feststellen, daß dies oder jenes hier sichtbar oder so und so sein müsse, erklären wir nur, daß unsere Gesichtsvorstellung von dem Gegenstand im Bild nicht sichtbar gemacht wurde, ohne uns bewußt zu werden, daß hiermit doch nichts über das Bild ausgesagt ist und wie komisch es wirken muß, ein solches Kriterium zum Ausgangspunkt des Urteils zu machen. »Wenn wir mit größter Sicherheit zwischen »richtig« und »falsch« sehen unterscheiden, darüber urteilen, ob eine Gesichtsvorstellung mit der Wirklichkeit übereinstimmt oder nicht, so ist es eben nicht mehr das sichtbare als solches das hier entscheidet,« sagt Hildebrand. Wir machen Kriterien (Tastempfindung usw.) zum Maßstab unseres künstlerischen Urteils, die mit dem »Sehen« nichts zu tun haben. Dies Sehen und Urteilen auf Grund von Bekanntem sind Bekenntnisse, aber keine Erkenntnisse. Hegel sagt: »Bekanntes« ist noch nicht ein »Erkanntes«, ein Satz, der für die Kunstwissenschaft dieselbe Geltung wie für die Logik hat. Der Glaube an die materielle Existenz und Richtigkeit gewisser sinnlicher Vorstellungselemente ist ebensowenig auszurotten wie der Glaube an das materielle Dasein dessen, was man sich unter seinem eigenen »Ich« vorstellt.

Die Auffassung, daß die Kunst deshalb zum Gefallen und Vergnügen da sei, weil sich ihre materiellen oder praktischen Zwecke nicht erweisen lassen, verschwindet mehr und mehr. Das was man »schön« nennt, ist längst als ein Zustand oder besser ein Urteil des Subjekts erkannt, das als subjektiver Begriff nichts mit dem objektiven sinnlichen Tatbestande des Kunstwerks zu tun hat. Trotzdem wird von der Mehrzahl der Wert der Kunst darin gesehen, daß sie uns etwas Nichtwirkliches, eine Idee, innerhalb der uns geläufigen Wirklichkeit vor Augen zaubert. In dieser gefühlssteigernden und beglückenden Macht der Kunst liegt für die Mehrzahl ihr Geheimnis und ihr Wert. Ein solches »Erleben« des Kunstwerkes, so hoch wir es auch subjektiv einschätzen,

hat aber so lange nichts mit dem Kunstwerk an sich zu tun, als es in dem Genuß des Wirklichkeitserlebnisses und nicht der Kunsterkenntnis schwelgt. Der Genuß liegt in der Erarbeitung des Kunstwerkes, nicht darin, daß das Kunstwerk wirklichem Leben gleicht, sondern daß es ein Gleichnis über ein Lebendiges ist, das nie existieren wird außer im Kunstwerk. Was Hegel für die Philosophie als Grundsatz aller kritischen Erkenntnis fordert, gilt genau in gleichem Maße auch für die Kunstwissenschaft. Es handelt sich darum, »den Gegenstand nach der Notwendigkeit seiner eigenen Natur zu betrachten, negativ spricht sich das so aus, daß sie alle Einmischungen der Zufälligkeiten des räsonierenden Denkens fernhält, auf alles subjektive Besserwissen und Ausspinnen einer postulierten Wirklichkeit Verzicht leistet«[1].

Rein anschaulich gesprochen entsteht die Bildeinheit in allen Fällen nur durch die Grenzrelationen der Farbflecke. Hans von Marées sagt in einem Brief, »wir könnten auf zweierlei Weise die Gegenstände unserer Umgebung betrachten, sei es nun in der Begrenzung, d. h. ‚Form' oder auch in der Farbe«. Form ist also Grenze des Farbflecks. Cézanne sagt: »Zeichnung und Farbe sind nicht deutlich bestimmbar, eins bedingt das andere, je feiner die Tonwerte sind, desto präziser wird die Zeichnung. Der Reichtum der Farbe bedingt die Vollkommenheit der Form. Die Kontraste und Beziehungen der Töne zueinander, darin liegt das Geheimnis der Modellierung«. (E. Bernard, Kunst und Künstler, VI, 1908, S. 426.) Die Form ist also kein Sonderproblem der Farbe gegenüber, denn sie ist Grenze des Farbfleckes und Farbe zugleich. Aus diesen Grenzrelationen der Farbflecken entsteht das Räumliche und Körperliche im anschaulichen Sinn. Das was man zumeist als Gegensatz von Form und Farbe anspricht, trifft nur einen Gegensatz im Interessengebiet des Schaffens, im Material, aber nicht im Prinzip des künstlerischen Denkens.

In der sinnlichen Vereinheitlichung der Gegenstandsmotive offenbart sich das persönliche Denken des Schaffenden und der geistige Inhalt des Geschaffenen. Darin allein begreifen wir die Natur des Bildes, seinen Stil. Ein Baum und ein Mensch sind im Leben zwei unvereinbare Wesenheiten, in der Kunst erhalten sie ihre Beziehung dadurch, daß sie den gleichen Schöpferwillen sichtbar machen durch die Analogie ihrer Erscheinungsbesonderheiten. Die Herstellung von sinnlichen Beziehungen mehrerer Gegenstände untereinander zum Zweck der Bildschöpfung bedingt eine Erweiterung oder Begrenzung des

[1] Falkenheim »Hegel« in Aster: »Große Denker«, II., S. 214.

uns geläufigen Bildes von dem Gegenstand[1], dem Inhalt wie dem Umfang nach, mithin eine Metamorphose, die der Nichtkünstler zumeist als Willkür oder Verirrung bezeichnet, ohne ihre Entstehung und ihr Wesen zu begreifen. Indem der Baum und der Mensch ihrer Erscheinung nach die gleichen — im Sinn des naiven Realismus des Laien — Veränderungen[2] durchmachen, offenbart sich in ihnen sichtbar der erkennende Wille des Schöpfers, sie werden gleich. In der Ähnlichkeitsbeziehung der Teile, in der anschaulichen Logik ihrer Grenzbeziehung liegt die Begründung für jede »Verzeichnung«. Denn man sucht nicht das Ding, sondern eine Welt in dem Ding.

Bei der uns von der modernen Kunst aufgenötigten erkenntnistheoretischen Betrachtung der Kunst spielt die Technik keine Rolle. Die Form entspringt aus der Übung des künstlerischen Denkens. Das Ungeschick ist nicht in der »Hand«, sondern in der Gesichtsvorstellung zu suchen. Man kann alles gestalten, was man anschaulich in einen Denkzusammenhang bringen kann. Mängel in der Gestaltung sind immer Mängel in der künstlerischen Vorstellungsverbindung. Die Gestaltung selbst als Vorstellung ist nicht beeinflußbar durch einen manuellen Prozeß, die Realisation des Vorgestellten nicht abhängig von der »Technik«. Ein Bild kann kindlich einfach sein und doch als anschauliche Vorstellung einheitlicher als ein Kunstwerk, das mit der Fülle der technischen Darstellungsmittel oder im einzelnen durch den Vorstellungsreichtum imponiert. Ebenso wie alle Sprech- oder Schreibtechnik nichts nützt, wenn die Denkfähigkeit nicht entwickelt wird.

Es sind häufig die Künstler selbst, die das Artistische bei ihrem Urteil in den Vordergrund schieben, um sich an ein äußerliches »Können« zu halten, aber man verlangt nicht so sehr den Nachweis handwerklichen Könnens im Sinne der alten Meister, als den technischer Fertigkeiten. Überraschungen oder Ungewohntes läßt man sich nur dann gefallen, wenn man merkt, daß die Schöpfung redlich viele Schweißtropfen gekostet hat. Daß auch der Künstler Philister sein kann, der den Fleiß bewertet statt der Erkenntnis, ist bedauerlich. Womit nichts gegen den Fleiß gesagt sein soll. Man darf jedenfalls nicht »Erkennen« und »Gestalten« trennen, denn die anschauliche Erkenntnis realisiert sich in der Gestaltung, im sinnlichen Zusammenhang. Aber die Gestaltung enthält

[1] Kunstwissenschaftlich ausgedrückt muß es heißen: »gegenüber der Gesichtsvorstellung des Betrachters«.

[2] Wissenschaftlich könnte nicht von einer »Veränderung« des Gegenstandes, sondern nur von seinem sinnlichen Aufbau gesprochen werden.

nicht alle Erkenntnis des Schaffenden über das sinnliche Material, sondern nur eine Erkenntnis über einen Zusammenhang desselben sowohl den Erscheinungs- wie Gegenstandsbeziehungen nach. Das Kunstwerk enthüllt uns mithin eine Theorie über vorgestellte Beziehungen von sinnlichem Material, gleichviel ob dieses nun als wirkliche oder nur als dichterische oder phantastische Erscheinung gedacht ist, ohne Rücksicht auf die subjektive Absicht des Künstlers. Damit wird in keiner Weise der Wahrheit im Kunstwerk oder dem Wirken dessen zu nahe getreten, was man Phantasie oder »Naturwahrheit« nennt. Unter »Naturwahrheit« versteht man aber zumeist die Glaubhaftigkeit der sinnlichen Erscheinungen anstatt der Analogien (Ähnlichkeiten) in der Vielheit der Dinge, durch die wir sie als »Natur« d. h. als Einheit begreifen.

Die Einheit des Verschiedenen heißt das Gemeinsame im Gegensätzlichen erkennen. Das »Individuelle« ist zugleich eine Erscheinungsform des Typischen und das »Typische« ist das Wesen jedes Individuellen, eines ist dem anderen immanent, beide sind ewig. Der das Individuelle bedingende Wechsel der Erscheinung kann als Wechsel nur durch die Vorstellung von einer Grundidee begriffen werden. Diese Grundidee im Individuellen ohne Aufgabe des letzteren zu begreifen, die Ähnlichkeit des Verschiedenen in den Beziehungen des Begrenzten sichtbar zu machen, ist die Aufgabe der Kunst wie der Wissenschaft.

Das was man Zeitstil nennt, ist nur eine der vielen möglichen Formen, in denen die Lösung des Problems sich vollzogen hat. Es handelt sich auch hier primär um eine Ordnung unserer Vorstellungen von der Natur. Diese Einheitlichkeit, durch die wir sinnliche Vorstellungen im Kunstwerk ordnen, ist notwendige Voraussetzung für alle unsere Erkenntnis. »Die synthetische Einheit des Bewußtseins ist also eine objektive Bedingung aller Erkenntnis, nicht deren ich bloß selbst bedarf, um ein Objekt zu erkennen, sondern unter der jede Anschauung stehen muß, um für mich Objekt zu werden, weil auf andere Art und ohne diese Synthese das Mannigfaltige sich nicht in einem Bewußtsein vereinigen würde.« (Kant.)

Klärung von Begriffen kann nie zur künstlerischen Erkenntnis verhelfen. Durch ein ästhetisches Buch kann niemand zur Kunst kommen, aber Begriffsdefinitionen sind nötig, um die Vorurteile, wie der Ausdruck so treffend andeutet, als das, was sie sind, zu charakterisieren und den Weg zu erkennen, der im Kunstwerk beschritten wurde und daher verfolgt werden muß. Auch unser Naturbegriff ist etwas geschichtlich Bedingtes. Er hat mannigfache Wand-

lungen durchgemacht und wird sich noch in der Zukunft immer aufs neue verändern und mit ihm zugleich die Grundsätze des Gestaltens und Urteilens.

Die Antike und Renaissance hat uns als Erbteil ihrer Weltanschauung eine Verbindung des Ethischen mit dem Sinnlichen gebracht. Wir nennen ein Kunstwerk schön, wenn es unserer Vorstellung von sinnlicher Vollkommenheit, unserm Ideal sich nähert. Bald suchen wir dieses Ideal im Göttlichen, Überirdischen, bald in der Fülle irdischer Erscheinungen. Im ersteren Fall werten wir qualitativ, im zweiten quantitativ. Dieses Ideal sinnlicher Vollkommenheit leitet unser Kunsturteil, obwohl es das Stoffgebiet, nicht die Gestaltung des Kunstwerks in sich begreift. Das Problem der Naturwahrheit muß aber notwendig in der Gestaltung liegen und gesucht werden, nicht in der Gestalt. Denn: »unter Natur verstehen wir den Zusammenhang der Erscheinung ihrem Dasein nach, nach notwendiger Angabe, d. h. Gesetzen« (Kant). Es wird sich aber auch innerhalb dieser Natur nicht um eine Erkenntnis der Vollkommenheit, sondern im besten Falle um eine vollkommene Erkenntnis dessen handeln, was für das Kunstwerk eben »Natur« heißt.

Man darf die sog. italienischen Naturalisten des 16. und 17. Jahrhunderts, wie etwa Caravaggio, nicht deshalb mit Rembrandt in einem Atem nennen, weil beide für unseren Geschmack »Realisten« gewesen sind, d. h. keine »idealen« Figuren gestaltet haben. Die Kunst Caravaggios ist ein Protest gegen die Kunst der Renaissance, eine bewußte Negation ihrer Ideale. Sie setzt sich aber im wesentlichen nur durch ihr Stoffgebiet (wozu auch die Farbenwahl gehört) in Gegensatz zur Renaissancekunst, bleibt aber gerade in den Gestaltungsgrundsätzen vielfach von ihr abhängig. Rembrandt dagegen kennt nicht mehr Häßlichkeit oder Schönheit der Gestalt, er sucht nur die Einheit in der Gestaltung. Der Begriff der sinnlichen Vollkommenheit erschöpft sich für ihn in der vollkommenen sinnlichen Einheit. Vollkommenheit ist für ihn nicht eine ästhetische oder ethische, sondern eine rein künstlerische Frage.

Diese Ideen sind vom 19. Jahrhundert zunächst nicht aufgenommen worden. Der Geist der mißverstandenen Antike und Renaissancekultur trat dazwischen. Für die Klassizisten identifizierte sich das sinnliche Ideal der »Schönheit« mit dem Begiff der ethischen Vollkommenheit. Die Bildidee war etwas Außerkünstlerisches: sie bestand in dem Handlungs-, nicht im Erscheinungszusammenhang der Gestalten. In der Geschichte der Natur glaubte man ihren Geist, ihr Wesen zu erfassen und diese Naturgeschichte war Menschheitsgeschichte; auch dies war ein Erbe der Renaissance. Man könnte glauben, daß

zwischen den Klassizisten und Romantikern in dieser Hinsicht kein prinzipieller Unterschied bestände. Erstere illustrieren Ideen durch geschichtliche, letztere Stimmungen durch religionsgeschichtliche Ereignisse und Handlungen. Und doch kommt zwischen Klassizisten und Romantikern ein Gegensatz in der Weltanschauung zum Ausdruck, der auch in unsere moderne Zeit hineinspielt. Dem Begriff der Vollkommenheit der sinnlichen Erscheinung setzt die Romantik den Begriff der Unvollkommenheit als das eigentlich Wahre-Menschliche entgegen. Daher jene »Prärafaelitische« Kunst, die die unbeholfene kindliche Formenwelt vor Rafael bevorzugt. Der Unvollkommenheit der Erscheinung wird das Göttliche als das wahre Vollkommene entgegengesetzt, das sich in dem geschichtlichen Ereignis also der Handlung mitteilt. Die Erkenntnis der Wahrheit, des Göttlichen, als schaffender Macht der Natur, setzt die Verneinung des Sinnlichen und seines Zusammenhangs voraus. Willen- und tatenlos erscheint der Mensch gegenüber der göttlichen Macht, die liebend sein Geschick leitet und die er liebend nur im Vergessen seiner selbst erleben und erkennen kann. Natur wird in einem religiös gefärbten Kindermärchen begriffen und dadurch das Seelische in einer Geschichte materialisiert. So kommt ein folgenschwerer Dualismus in die künstlerische Weltanschauung, unter dem Feuerbach und Hölderlin zusammengebrochen sind. Für den Klassizisten wie für den Romantiker blieb das gemeine Dasein das Äußerliche, hinter dem sie die reine Wahrheit im Ideal zu fassen sich bemühten. Die Naturidee war für den Klassizisten wie für den Romantiker ein religiöses Ideal und die Biologie schien die Richtigkeit dieser Weltanschauung naturwissenschaftlich zu bekräftigen. Man sah in der »Natur« nichts Stabiles, Bleibendes, so wie es der unmittelbaren Beobachtung sich bietet, sondern einen metaphysischen Willen, der eine zu immer höheren Formen steigende Entwicklung bedingt, und sich auch in der Geschichte der Menschheit offenbart.

In der Folgezeit kümmerten sich die Massen nicht um ästhetische Ideale, ihnen standen wirtschaftliche vor Augen. In ihnen verlangten die Wirklichkeit und die Gegenwart gegenüber dem Ideal und der Vergangenheit ihr Recht. Das unmittelbar Gegebene, das Begreifliche wollte erst erkannt werden vor dem Unbegreiflichen. Die Kunst ging ihre eigenen Wege. Nur das, was das Auge sah, ohne Bezug auf Ideale oder Ideen, wurde dargestellt, die Einheit nur in den Erscheinungsbeziehungen, nicht in der Deutung der Erscheinungen gesucht. Handlungslos treten uns die impressionistischen Bilder entgegen: nur das erkennende Auge hat recht. Der Mensch verschwindet fast ganz aus dem Darstellungsgebiet

der Kunst oder wird nur als Farbfleck betrachtet. Die Natur besteht nicht aus Gestalten, sondern aus sinnlich Gestaltetem, aus Farben der freien Natur, des freien Lichts, unendlich Bewegtes im unendlichen Raum. Die anschauliche Erkenntnis verdrängt die intellektuelle oder psychische Charakteristik. Nicht der Raum und die Figur, Form und Farbe werden unterschieden, alles ist das farbige Licht als die einigende Macht sinnlicher Erkenntnis. Die Natur ist handlungs- und willenlos, ihr Leben besteht nur in der Bewegung, im flimmernden Wechsel des Seins. Diese Veränderlichkeit des Daseins ist seine Wirklichkeit. In ihr liegt die Wahrheit. Der Mensch ist nur eine variable, sinnliche Erscheinung, ein Teil eines farbigen Ganzen ohne Vorrechte. Sein Ausdruck ist nur die Bildfunktion als farbiges Licht, nicht die Geste oder der Gesichtsausdruck (siehe Abb. 3).

Auch das Bild selbst ist als räumliche Erscheinung nur immer Teil eines größeren Ganzen. Die Grenzen dieser Welt als einer unendlichen sind ebensowenig bestimmbar als die des Körperlichen, das eine Abgrenzung des Endlichen vom Unendlichen, Begriff und Vorstellung des Unbegrenzten bedingt. Die Einheit wird nur sinnlich gefaßt, deshalb die oft auffällige Beziehungslosigkeit der Gegenstände oder Figuren, die Vorliebe für die Gruppierung heterogener Dinge und das »zufällige« Beisammensein. Diese ewige Bewegung der Natur erscheint nur als eine physische, nicht psychische, deshalb besteht jetzt kein Gegensatz mehr von Wollen und Sein, denn der Wille des Seins erscheint nur als »Bewegung«. Diese Bewegung ist das Leben.

Alle ethischen Differenzierungen werden jetzt wie in der Naturwissenschaft so auch in der Kunst ausgeschaltet. Die Naturwissenschaft beschreibt nur das Gesetz, dem die Materie unterliegt. Ethische Begriffe sind Illusionen. Selbst das »Ich« ist Illusion. Lecomte de Lisle lehrt, »nichts in der Natur ist lebendig, traurig oder erfreulich. Nur der, der keine Empfindung mehr gelten läßt, vermag in der Natur eine letzte düstere Wollust-Empfindung, die Wollust des Versinkens ins Nicht zu verspüren«. Alles ist die Erfahrung des Auges. Durch den auch erkenntnistheoretisch erfolgten Nachweis von der Subjektivität aller Sinnesqualitäten entwickelt sich nun jener starke Individualismus im Schaffen, der zu dem Glauben geführt hat, daß alles »Persönliche« um seiner selbst willen Wert besitze. Das Übernatürliche erscheint als das Unnatürliche. Feuerbach sagt, der Geist des Andersseins der Natur sei die Entzweiung des sinnlichen Menschen mit sich selbst. Die sinnliche Erkenntnis tritt in den Vordergrund des Interesses und spielt auch in das philosophische Gebiet hinüber, andrerseits

erschüttert diese Weltanschauung die monistischen Ideale eines reinen Denkens. Man wollte den Gegensatz von Schönheit und Häßlichkeit aufgehoben wissen und an seine Stelle die sinnliche Einheit setzen. Das Beste war das Praktische und Nützliche. Die mechanische Erklärung alles Weltengeschehens hatte den Glauben an die weltbeherrschende Macht des menschlichen Geistes völlig erschüttert, trotz der enormen praktischen Erfolge seines Wirkens. Natur wurde als ein mechanisches Geschehen aufgefaßt, im Gegensatz zur Renaissance, die nach dem Vorgang der Antike lehrte: Odi profanum vulgus et arceo, der Mann der Tat steht über dem Pöbel, er ist Aristokrat, Herrscher und gottähnlich. Noch bei Schopenhauer kehrt der Gedanke wieder in den Worten: »Fabrikware der Natur« und bei Nietzsche in den »Viel zu vielen«. Nun aber wirkt der sozialistische, nivellierende Zug der modernen Zeit auch auf Wissenschaft und Kunst ein.

Die Natur wird nur als ein Geschehen von beschreibbaren, vorüberfließenden Ereignissen aufgefaßt. Aber man kam vom Voluntaristischen deshalb nicht los. Wenn das Wirkliche gleich ist dem Beständigen, so ist nur der die Erscheinung gebärende Wille das »Tatsächliche« der Natur. In der Menschheits- wie in der Naturgeschichte wird nur mehr dieser Wille als die treibende Kraft erkannt. Was für die Kunst das farbige, bewegte Licht als Zustand der sinnlichen Welt, wurde für die Philosophie der ewig schaffende Wille »die letzte inkommensurable Größe alles Erkennens«. Mit diesem über alles Persönliche erhabenen und determinierenden Willen verbindet sich ein Pessimismus gegenüber allem menschlichen Denken und Handeln, der bei dem Romantiker Schopenhauer zu einem Mystizismus hinüberleitete. Für Schopenhauer sind auch die geschichtlichen Ereignisse nur das Gewand für ein und dieselbe Sache: den Willen, den niemals befriedigten, immer in Unlust im Elend der Welt verharrenden. In der eudaimonistischen Wendung, die Schopenhauer durch die Lehre von der Selbsterlösung durch das auf das Ewige, Reine gerichtete Denken seinen Ideen gibt, taucht zwar wieder das ästhetisch-ethische Ideal der Kantschen Zeit auf. Aber dieser Voluntarismus ist doch für die Weltanschauung der jüngsten Zeit noch von einschneidender Bedeutung geblieben. »Die Vorstellungen, in denen uns die Welt gegeben ist, bezeichnen als den innersten Gehalt und Sinn der Welt ein Reich von Willensaktualitäten, deren Manifestation die Gesamtheit der Erscheinungen ausmachen sollte und über deren evolutionistischen Zusammenhängen sich als letzter für die wissenschaftliche Erkenntnis nicht mehr erfaßbarer Abschluß die regulative Idee eines uni-

versellen Weltwillens erhob« (Windelband). Mit diesem Voluntarismus hat sich in Nietzsches Philosophie der Geist des Tatenmenschen der Renaissance und die Kraft moderner, fieberhaft gesteigerter Aktivität verbunden. Mit Hohngelächter zerschmettert Nietzsche das fein ausgeklügelte Weltgebäude des Geistes, um die Welt des Renaissance-Taten- und Willensmenschen wieder vor uns aufzubauen. Aus dem grauenhaften Nichts des Weltendaseins erhebt sich in wilder Dämonie und eiserner Willensmacht noch einmal der Renaissanceheros, der Mensch mit dem flammenden Stolz einer unbesieglichen Größe und doch verlassen dem Nichts gegenüber. Der Wille des Menschen ist hier das Ideal der Zukunft, wie eine Prophetie der Siege von Dampf und Elektrizität: der Mensch nicht in der Natur, nicht unter der Gottheit, sondern über »Natur« und Gottheit. »Der Mensch der Zukunft, der uns ebenso vom bisherigen Ideal erlösen wird als von dem, was in ihm wachsen mußte, vom großen Ekel, vom Willen zum Nichts, vom Nihilismus — der den Willen frei macht, der Erde ihr Ziel und dem Menschen seine Hoffnungen zurückgibt, dieser Antichrist und Antinihilist, dieser Besieger Gottes und des Nichts, er muß einst kommen.« So stehen sich die »Natur« als das zu besiegende Nichts und der »Mensch«, Gott gleich, gegenüber. Der Renaissancebegriff des Heldenmenschen sucht sich mit der neuen pessimistischen Naturanschauung zu verbinden.

Innerhalb dieser Weltanschauung ist die Kunst Böcklins und Klingers groß geworden. Es war bezeichnend, daß in diesen Künstlern die Zeit die höchste Offenbarung ihres Wesens sah. Der Tatenmensch der Renaissance als Symbol der Menschheit taucht in ihren Werken wieder auf, umgeben von dem grauenvollen Geheimnis des Daseins, stark als Mensch und doch schwach gegenüber dem Schicksalswillen, dem er als Sterblicher unterworfen ist. Naturwille und Menschenwille treten sich in einem furchtbaren Kampfe gegenüber. In diesem Kampfe der Willensmächte sucht Klinger das Tragische, die pessimistische Stimmung, die unsere Seele in ihren Tiefen rühren soll und sie empfänglich machen für die großen Fragen und Geheimnisse des Lebens und die in ihm schlummernde, ferne Schönheit. Diese Schönheit ist ein romantisches, übersinnliches Ideal, das sich im Grunde genommen der Intellekt, nicht die sinnliche Erkenntnis konstruiert. Das Sinnliche tritt uns bei Klinger in grob materialistischem Gewande entgegen nur als Mittel zum Zweck der Illustration außersinnlicher Ideen, in denen der Schopenhauersche Pessimismus und seine Erlösungssehnsucht nachlebt.

Klinger wirkt durch den Gegensatz von Sein und Handlung, nicht durch

den Erscheinungszusammenhang (Beispiel: Abb. 43). In sehnsüchtigem Verlangen nach den Wundern des himmlischen Lichtes im nächtigen Dunkel der Erde wandelnd — eine Aktfigur mit allen Details bis ins einzelne beschrieben. Blick und Hände weisen in traumhafte Fernen, der Beschauer aber stolpert über die Banalität der Gestalt, sieht das, was sie von der Umgebung trennt, nicht das, was sie vereint. In der bevorzugten Stellung der menschlichen Gestalt in dem Gedanken, dem Pathos des Geistes, lebt hier wieder das Renaissanceideal auf, dem freilich die Erscheinung der Gestalt widerspricht. Dasselbe gilt für die Kunst Böcklins. Der romantisch-pessimistische Grundzug ist auch dort unverkennbar. Die Natur ist das große Unendliche, dem gegenüber menschliches Schaffen als das Endliche, ein Nichts erscheint, eingebildete menschliche Größe der wirklichen der Natur, ihrer Allmacht gegenüberstellt. Böcklin malt die Natura naturans im Antlitz der Erde und hat in diesem das Edle, Reine, Schöne, das Renaissanceideal, mit einem sentimentalen Grundzug auf die Landschaft übertragen, in der er die tragische Idee des Kosmos zugleich zu verkörpern sucht. Daher die Gefälligkeit und Reinheit der Farbe, die Bevorzugung der italienischen, heroischen Landschaft und die Anthropomorphisierung der Natur durch die allegorische Darstellung ihrer Ereignisse oder Zustände (Tod als Reiter im Herbst, das Schweigen als Weib auf phantastischem Tier, die Quelle als klagende Jungfrau). Aber eben hierdurch kam der Rationalismus und Materialismus in die Böcklinsche Kunst, denn die Lebensweisheit wird in der Handlung der Figuren, nicht in ihrer Erscheinung sichtbar zu machen versucht. Der Wille in der Natur ist das Unbegreifliche, Unendliche, gelegentlich auch das furchtbare Verhängnis selbst, das in ephemeren Geschichten geschildert wird. Diese sind als Ereignisse materialisierte Stimmung. In dem berühmten Bilde der Schackgalerie: Einsames Gestade (Abb. 4) ein Trauerspiel, das die Vergänglichkeit alles Irdischen schildert. Das Meer, der Sturm, Symbole vernichtender Gewalten, die über dem schon zerfallenden Leben und seiner stolzen Pracht auf der Insel triumphieren. Ein Palast, einsam verlassen, die Frau in Schwarz, unten das Meer drohend zu ihren Füßen, der Reichtum armselig gegenüber der Macht des Schicksals, klein in der Größe der Ewigkeit. Aber der Raum in seiner überschaubaren und begrenzten Körperlichkeit erscheint uns heute eng. Im Leben liegt für uns Moderne die größere Tragik menschlichen Daseins, nicht im Sterben. Diese tragischen Melodien Böcklins wollen nicht mehr ergreifen. Wir sehen das veredelte Gesicht der Wirklichkeit und das Traurige wird zur Schönheit; das Drama liegt nicht im

Sinnlichen, sondern im Gegenstande. »Jedes Jahrhundert«, sagt Maeterlinck, »liebt ein anderes Leiden, da jedes Jahrhundert ein anderes Schicksal sieht. Es steht fest, daß wir uns heute nicht mehr so sehr wie ehedem um die Katastrophen der Leidenschaften kümmern, und die erschütterndsten Tragödien der Vergangenheit stehen in der Art ihrer Trübsal den unserigen nach.« In Ibsens Dramen ist nicht der Tod die Tragödie des Lebens, sondern das Leben, die Komödie unseres Daseins.

Man kann die geniale Schöpfung Thomas Theodor Heines (Abb. 5) als eine satyrische Übersetzung der Böcklinschen Idee ins Moderne, Sozialistische nennen. »Vor Sonnenaufgang« steht unter dem Bilde. In geschmeidigen Kurven führt der Weg in die schwärzliche Enge der Fabrik, so teuflisch elegant und doch so unerbittlich fest die steinerne Grenze ziehend gegenüber der lieblichen freien Natur, deren behaglich köstlicher Friede dort unten sich ausbreitet, nahe und doch unerreichbar fern. Und in dieser »Natur« einsam eine schwarz gekleidete Frau, das nächtliche Unheil in Weibsgestalt . . . ein Hohn auf das Weib und das Menschengeschlecht. Das Thema der Gestaltung ist auch hier: Natur und Mensch, das Drama aber ist das Leben, nicht der Tod, kein Ereignis, sondern ein Zustand in der besonderen Form der Erscheinung sinnlich gefaßt. Die Tragik des Daseins liegt nicht in der Natur, auch nicht im Tod, sondern in der Unnatur des menschlichen Lebens; Böcklins Kunst erscheint kindlich neben dieser raffinierten Schilderung menschlichen Leidens.

Das Wichtigste in der Kunst Böcklins ist der romantische Dualismus, das Erbteil des Klassizismus. Man darf nicht glauben, Böcklin durch den modernen Impressionismus überwinden zu können. Das Problem seiner Kunst läßt sich so nicht abtun, es lebt weiter und stellt wie die große Sphinx seine Fragen. Böcklins Kunst könnte sogar die Waffen liefern zu einer Kritik und Bekämpfung der Einseitigkeiten des modernen Impressionismus im Sinne der jüngeren und jüngsten Kunst.

Der Impressionismus will das Licht malen. Er folgt dabei dem naturwissenschaftlichen Gesetz der komplementären Ergänzung von Hell und Dunkel bezw. Licht und Schatten. (Der Maler spricht von kalt und warm.) Ein gelbes Licht erzeugt blauen Schatten und umgekehrt, rotes Licht grünen usw. Diese sinnliche Erkenntnis hat zu bestimmten Gestaltungsgrundsätzen geführt, nach denen die sinnlichen Vorstellungen geordnet werden. Aber diese Grundsätze sagen noch nichts über die besondere Ordnung des Bildes aus, seinen besonderen sinnlichen Tatbestand. Denn der Helligkeitswert und Farbcharakter

wird eben durch das komplementäre Problem allein nicht bestimmt, vielmehr durch die weiteren ganz allein von dem sinnlichen Vorstellungskomplex des Künstlers abhängigen Bildzusammenhänge. Der impressionistische Maler hat, vom farbigen Licht ausgehend, große Not, die durch die Gegenstände bedingten farbigen Einzelheiten und Gruppen zu bilden, da er sich von der Charakteristik des Gegenständlichen zumeist nicht ganz losmachen kann und doch sich von der einzelnen isolierenden Lokalfarbe und ihren Grenzen emanzipieren will. Die logische Konsequenz dieses künstlerischen Willens war daher die sogenannte Pointilliermanier, die durch den punktartigen Farbauftrag eine unüberschaubare Vielheit kleinster Farbflecke (und Farbgrenzen) schuf, die die Körperlichkeit der Gegenstände auf ein Minimum reduzierte und sie als eine vielgliedrige Farberscheinung dem ähnlich gegliederten Ganzen assimilierte. (Signac: Morgen in Samois, Abb. 6.)

Der Rückschlag trat früh genug ein. Die Münchener Scholle läßt am deutlichsten das starke Verlangen nach »Farbe« erkennen. Man erinnert sich deshalb auch hier wieder zuerst, daß die Farbe Grenzen hat, die ihrerseits wieder durch die Bildgrenze bestimmt werden. Der ältere Impressionismus liebte es, die einigende Macht des Lichtes recht drastisch oder gelegentlich mit einer gewissen Koketterie zu zeigen, indem er bei der Silhouettierung der Gegenstände keine Rücksicht auf die geometrische regelmäßige Form der Bildgrenze nahm. Der Impressionist Trübner (Abb. 8) stellt bei seiner Darstellung: »Mädchen im Walde« die Gestalt ganz nach links nahe an den Bildrand: sie soll als die einzige Figur, nicht als die Hauptsache im Bilde erscheinen, nur Farbfleck sein, wie die Bäume im Hintergrund auch. Bei Münzer ist die Gestalt in den geometrischen Mittelpunkt des Bildes gerückt, und damit gewinnt die Bildgrenze insofern wieder eine Bedeutung, als durch sie der Zentralpunkt der ganzen Komposition bestimmt wird. Das Figürliche steht hierbei im Mittelpunkt des Interesses und spielt auch geistig wieder eine neue, im Grunde genommen die alte Rolle. Der leicht sentimentale Gestus der Figur erscheint neben dem geistigen Vegetieren der Trübnerschen Gestalt besonders auffallend. Die Farbe versucht daher auch bei Münzer (Mädchen im Wald, Abb. 7) in zarten, gelben und violetten Tönen der Stimmung der Figur in ihrer anmutigen Pose sich anzupassen. Es sind Renaissanceideen, die hier zu einer Wandlung des älteren Impressionismus führen. An Stelle der prickelnden Fülle farbigen Lichtes gibt hier der Künstler nur die Abwandlung eines einzigen Farbmotivs (gelb und violett), durch das der einheitliche dekorativ gefällige Lokalton des Bildes ent-

steht. Die Farbe gilt ihm mehr als das Licht. Die Lehre Böcklins fand nun Nachfolger: »Wir haben keine anderen Eindrücke von allem Sichtbaren als farbige, je nach dem Lichte heller oder dunkler, kennen keine anderen Farben. Denn das Licht wird uns — zurückgeworfen von einer Oberfläche — erst und nur als Farbe sichtbar.« Die Farbe ging Böcklin über das Licht. Deshalb wollte Böcklin auch nichts vom »Zerreißen« der Farbe wissen und deshalb legt er auch so hohes Gewicht auf die Grenze des Farbtons, die er von der Gestalt der Bewegung eines Gegenstandes gewinnt und für das ganze Bild abzuwandeln versucht. »Ein Tonwert wirkt nicht allein, sondern durch seine Nachbarn, es kommt auf seine relative Kraft, die beim Malen interessiert, an, in welcher Gesellschaft er steht.« Nichts hat für den Maler Wert an sich, ein Recht zum Dasein, alles ist Ausdrucksmittel. Aber alles ist demgemäß zweckdienliche Ordnung, auch die Silhouette, d. h. die Farbgrenze. Die Grenze des Farbtones ist mithin das einigende Mittel für die unterschiedenen Lokaltöne (vergl. Böcklin »Sommertag«, Abb. 9). Das Bild »Einsames Gestade«[1] ist nach zwei Grundmotiven, den vertikalen Silhouetten der gebogenen Zypressen und den schrägen Konturen der horizontal sich lagernden Felsufer aufgebaut. Die Angleichung und Verbindung beider ist ihm das Kompositionsproblem.

Der Gegensatz zwischen der impressionistischen Kunst und der Böcklins wird durch einen Vergleich einer seiner feinen, stillgroßen Landschaftsbilder (Abb. 9) mit einem analogen Bilde Renoirs (Abb. 10) am besten klar. Böcklin trennt in scharfen, nach der Tiefe hin an den Horizont sich angleichenden Kurven das Wasser des Baches von der Wiese, deren Farbe mit der des Himmels stark kontrastiert; die Bäume, stolze Körper in geschlossenen Massen der vertikalen Bildgrenze angepaßt und nach rückwärts zu (man beachte den horizontalen Abschluß des hintersten Baumes) sich der wagrechten des Horizontes angleichend. Renoir dagegen vermeidet alle differenzierenden und vereinigenden Konturen, die Böcklin geradezu aufgesucht hat. Die einzige Kurve, die sichtbar wird, der Fluß verläuft rechts in den hellen Farbtönen, der Baum selbst geht als »Körper« ganz in die nebenstehenden farbigen Erscheinungen über: Baum und Wiese erscheinen ebenso wie der Himmel mit annähernd gleichem Oberflächenlicht als Variationen ein und desselben farbigen Lichtes.

Das Bild von Erler (Abb. 12) läßt gleichfalls erkennen, wie der Künstler, von den Grenzen der breit hingestrichenen Lokalfarben ausgehend, diese gegen-

[1] Siehe Näheres über dies Bild und die Farbenprobleme bei Böcklin in Burger: Führer durch die Schackgalerie München, Delphin-Verlag 1912, 3. Aufl. 1916.

seitig ineinander überleitet und auch auf die gesamte Bildgrenze entsprechend Rücksicht nimmt. Die Bildeinheit sucht er nicht so sehr mit den herkömmlichen impressionistischen Mitteln, sondern rein durch Grenzrelationen von Farbflecken zu erreichen. Doch hat die Grenze der Farbe keine besondere materielle Existenz als Kontur, sondern ergibt sich durch die Silhouette des Farbfleckes von selbst. Auch lebt der ältere Impressionismus in dieser Kunst noch bestimmend fort; besonders charakteristisch hierfür ist die Vorliebe für ruhiges Dasein der Figur ohne Handlung oder Mimik. Man vergleiche die horizontal sich entwickelnde Komposition (Abb. 12), mit A. von Kellers sitzender Dame (Abb. 13). An Stelle der Regellosigkeit der Grenzen der einzelnen durch die Lage der Gegenstände bedingten Farbflecke tritt in dem Erlerschen Werke ein klarer Aufbau der nach Horizontale und Vertikale geschiedenen und im Bilde wieder gebundenen Farbfleckgrenzen. Die Helligkeitsunterschiede sind zugleich Grenzunterschiede der Farben. Das Sofa und das Windspiel umfaßt den gesamten unteren Bildraum, sich an dessen Horizontalgrenze angleichend, während die Vertikale der Gestalt durch die nach unten sich verbreiternde Gewandung geschickt nach der horizontalen Bildgrenze hinüberleitet. Doch hat auch Keller es verstanden, die Bewegung der Gestalt sehr reizvoll auf die Gegenstände und diese auf die Erscheinung und Bewegung der Gestalt einzustellen. Aber er findet die Bildeinheit mehr in der Lichteinheit, er kommt vom Licht zur Farbe, Erler geht von der begrenzten Lokalfarbe aus und kommt von dieser zum Licht, wie Böcklin. Doch steht Erler Makart näher als Böcklin. Wie bei Makart manifestieren sich in der Kunst Erlers die für die Entwickelung entscheidenden neuen künstlerischen Erkenntnisse, und doch greifen sie den Dingen nicht ans Herz. Man gleitet über das Leben hin und bleibt an seiner Oberfläche. Erler freut sich am Großen, ohne aber Größe in ihm zu gestalten. Seine Menschen, seine Farben können fröhlich sein, aber es fehlt die Blutwärme. Die Freude am sinnlichen Reiz der Farbe gilt ihm mehr als die packende Realität seiner Gestalten. Etwas von dem abstrakten Schönheitsideal der Renaissance ist in seine Kunst hinübergegangen und verbindet sich mit dem jugendfrischen Draufgängertum modernen künstlerischen Wagemuts, der starke Individualismus des 19. mit dem Weltbürgertum des 20. Jahrhunderts, der banausische Witz und die heitere Idylle mit einer imposanten Bühnenrhetorik, die die derbe Urwüchsigkeit seiner Gestalten so leicht ins Mimische lenkt. Auch spürt man nicht die gefesselten Elemente in der strengen Fessel des Aufbaues. Die Dämone haben nichts Dämonisches

und das Transzendente kommt oft vom Trivialen nicht los. Man fühlt deutlich das starke Bedürfnis, eine geschlossene Welt- und Lebensanschauung künstlerisch zur Geltung zu bringen. Aber Scherz wie Ernst erscheinen nicht als Elemente des Lebendigen. Die Welt ist mehr die Bühne für die Gestalten, nicht ein von großen wirkenden Kräften und Mächten durchdrungener und alles umfassender Organismus. Was dieser Kunst das besondere Gepräge und ihre Bedeutsamkeit verleiht, liegt wohl in der Verbindung des modernen Impressionismus mit Elementen der Renaissance.

Erler sucht wie Böcklin durch aparte Farbkontraste zu wirken, nur daß ihm die Farben im wesentlichen Augenschmaus, nicht Träger oder Symbole von psychischem Ausdruck sind. Dieser heitere, freilich oberflächliche Optimismus steht in starkem Kontrast zu Böcklins pessimistischer Weltanschauung. Der Gegensatz wird aber erklärlich, wenn man bedenkt, daß Böcklin von dem romantischen Klassizismus der ersten Hälfte des Jahrhunderts herkommt, Erler mit dem Impressionismus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ringt. Die künstlerischen Anschauungen bleiben verwandt.

Der Gegensatz zwischen der neuesten Kunst und dem älteren Impressionismus tritt ebenso diesseits wie jenseits des Rheins deutlich hervor. Ganz im Sinne Böcklins geht man von der Farbe und ihren Grenzen aus, denkt weniger an ihre optischen Funktionen als an ihre psychischen Ausdrucksmöglichkeiten. Einer der modernen französischen Maler, Henri Matisse, ist sich hierbei auch des Gegensatzes zum Impressionismus völlig bewußt geworden. »Das Wort ‚Impressionismus' kann nicht aufrechterhalten werden, um bestimmte neuere Maler zu bezeichnen, die den ersten Eindruck vermeiden und ihn fast als trügerisch betrachten. Eine rasche Übersehung der Landschaft gibt von ihr nur einen Moment ihrer Dauer. Ich ziehe vor, mich, indem ich ihren Charakter betone, der Gefahr auszusetzen, den Reiz zu verlieren und dafür mehr Stabilität zu erhalten . . . Es ist also notwendig, daß diese verschiedenen Zeichen, die ich brauche, in solcher Weise sich das Gleichgewicht halten, daß sie einander nicht zerstören. Um dies zu erreichen, muß ich Ordnung in meine Ideen bringen: die Beziehung zwischen den Tönen wird sich in der Weise herstellen, daß sie die Töne unterstützt, statt sie zu unterdrücken . . . In der Tat glaube ich, daß sogar die Theorie von den Komplementärfarben nicht absolut gültig ist. Wenn man die Bilder der Maler studiert, deren Kenntnis der Farbverwendung auf Instinkt und Gefühl, auf ständiger Analogie ihrer Empfindungen beruht, so könnte man in gewissen Punkten die Gesetze der Farbe

präzisieren und die Grenzen der Farbentheorie, so wie sie jetzt angenommen sind, erweitern.« Neben der Bildfunktion trit der »seelische« Ausdruck der Farbe als ein gleichberechtigter Faktor in der künstlerischen Gestaltung auf. »Um eine Herbstlandschaft wiederzugeben,« sagt Henry Matisse »werde ich nicht versuchen, mir ins Gedächtnis zu rufen, welche Färbungen zu dieser Jahreszeit gehören, ich werde mich nur durch die Empfindungen inspirieren lassen, die sie mir erweckt . . .[1]« Diese Anschauungen gaben dann auch der jüngsten Kunst das ihr eigene Gepräge. Indem man die Farbe zum Symbol eines psychischen Ausdruckes machte, wurde sie zu einem Individuum, das seine eigene Sprache besitzt. Das haben freilich auch frühere Zeiten schon gewollt und gekonnt. Aber die ältere Kunst kam zumeist von der religiösen Historie zu dem, was Kunst heißt. Die Symbolik der Farbe war durch den in der Historie begründeten Inhalt beschränkt. Die moderne Kunst kam von den auf rein optischer Grundlage sich aufbauenden impressionistischen Gestaltungsprinzipien zu einer Beseelung der Farbe. Sie war durch keine besonderen inhaltlichen oder illustrativen Rücksichten gebunden. Die Kunst war frei, und nun bleibt die Frage, ob sie bei diesen Tendenzen auch die Kraft besitzt, frei zu bleiben. Denn die seelische Individualisierung der Farbe führt notwendig zu einer Betonung ihrer Grenze. Der Gedanke und die Gefahr lag nahe durch das Gegenständliche, die handelnde und beseelte menschliche Persönlichkeit, d. h. durch außerkünstlerische Mittel sich die Psyche im Bilde zu erschaffen, analog manchen Künstlern der Renaissance, oder sich in Allegorien zu verlieren. Tatsächlich ist auch die moderne Kunst um diese Klippe nicht ganz herumgekommen. Hiervon wird später zu reden sein.

Die Wandlungen, die sich in der Kunst der letzten 20 Jahre vollzogen haben, die Wendung nach zwei sich scheinbar ganz gegensätzlichen, im Grunde genommen aber doch nicht so fremden Richtungen hin und die in diesen sich gestaltenden Weltanschauungen, finden ihren markantesten Ausdruck in der Kunst Hodlers und Cézannes. Man pflegt Hodler und Cézanne wohl nur selten zusammen zu nennen, und doch stehen sie sich trotz äußerlicher Verschiedenheiten nahe. Für die Verwandtschaft ihres Wesens ist die Tatsache bezeichnend, daß die jüngste Kunst in Deutschland auf den Wegen dieser beiden Großen, als den Aposteln einer neuen Lehre wandelt und verwandte Schaffensgrundsätze teils

[1] Siehe Henri Matisses Notizen eines Malers: Kunst und Künstler Bd. 1909, S. 335. In diesem Aufsatz weist übrigens Matisse noch besonders auf die Bedeutung der Formation der Bildgrenze für die Umgrenzung der Farbflecken und ihre Verteilung im Bilde hin.

bewußt, teils unbewußt sich zu eigen machen will. Bei dem Germanen Hodler kommt zwar das heiße Verlangen nach Versinnlichung des Psychischen viel stärker, aber auch wohl einseitiger zum Ausdruck als bei dem gewandteren Romanen, dem die Bildlogik, das Gestalten, immer über die Gestalt geht. Doch bei beiden ist jedes Individuum in der Natur nur Geschöpf jenes überpersönlichen Schöpferwillens, der sich überall in der Besonderheit der Erscheinung und Erscheinungsbeziehungen äußert. Nur kommt Cézanne mehr vom Sinnlichen zu dem, was Psyche heißt, während Hodler von der Ausdrucksbewegung der Gestalt und ihrer psychischen Determination ausgeht, um zu dem vereinheitlichenden Erscheinungsmotiv der Bildgestalt zu gelangen. In Hodlers Kunst tritt daher die menschliche Figur in den Vordergrund des Interesses und das Landschaftliche verliert an Bedeutung. Aber die Figuren Hodlers sind nicht nur wandelnde oder handelnde Gestalten, sondern der verkörperte Wille, die Seele der Landschaft, und diese nicht bloß eine räumliche Existenz, sondern Natur als schaffende, alles einzelne bestimmende Macht. Die Gestalten wandeln nicht in ihr, sondern sie lebt in ihnen als eine geistige Macht; sie hören nur ihre Stimme, gehorchen ihrem Willen, wie die mittelalterlichen Heiligen, die die Gottheit in der Brust tragen und auf ihre Gebote lauschen. Und diesem Willen folgt auch draußen der Raum. Hodler will das sichtbar machen durch die innigste sinnliche Beziehung von Figur und Raum.

Man kann sagen, das sei in der Renaissance auch erstrebt und erreicht worden, und hierin könne deshalb ein prinzipieller Unterschied ihr gegenüber nicht gesehen werden. Aber die Mimik und die Handlung der Gestalten der Renaissance illustrierten Willen und Schicksal der Persönlichkeit innerhalb einer menschlichen Historie. Für Hodler ist aber auch die Handlung der Individuen nur Ausdruck jenes überpersönlichen Willens, der Menschen und Raum erfüllt. Daher wird ihm jede Handlung zum Affekt, in dem jedoch der leidende gegenüber dem tätigen überwiegt.

Durch die Ähnlichkeit der sich gegenseitig determinierenden Farbfleckgrenzen erhält Hodler die Bildeinheit. Daher ist ihm das Figürliche als Farbfleck — Motiv, das im Bilde sich wiederholt. Durch diese sinnliche Verwandtschaft der heterogenen Einzelheiten will Hodler ebendiesen überindividuellen Naturwillen sichtbar machen, die natura naturans, der gegenüber jede Einzelerscheinung natura naturata ist. Figur und Raum sind im Sinne Spinozas nur Modi ein und desselben Wesens. Es sind überhaupt Spinozistische und teilweise Hegelsche Ideen, denen man hier, sinnlich gefaßt, in der Kunst begegnet.

Wie bei Spinoza, erscheint alles Endliche durch anderes Endliches bedingt; aber in allem ist der unsichtbare Schöpferwille der alleinige Grund seines Wesens. »Jedes endliche Ding erscheint als ein Modus des göttlichen Wesens, z. B. der Mensch existiert gleichmäßig in beiden Attributen, als Geist und als Körper, und jede seiner einzelnen Funktionen ist ebenso gleichmäßig beiden Attributen angehörig als Idee und als Bewegung.« Die Idee, der mimische Ausdruck und die Erscheinung der Gestalt, sind bei Hodler ein und dasselbe. Das Transzendente ist formgewordener Wille. Indem dieser Wille die Grenze erzeugt, ist er zugleich das Grenzenlose, das Ewige selbst. Hodler kann daher weder eine freihandelnde Persönlichkeit oder menschliche Historie in seinen Bildern schildern, noch wie die Renaissance sich mit dem Problem des ästhetisch gefälligen Aufbaues der Figur befassen oder sich mit einem dekorativen Zusammenschluß von Gestalt und Raum begnügen; für ihn liegt die »Geschichte« ebensosehr in der Erscheinung der Figur wie in den Handlungen.

Nur ein oberflächlicher Rationalismus kann sich an den den herkömmlichen sinnlichen oder anatomischen Vorstellungen nicht entsprechenden Darstellungen stoßen. Denn hier will die durch Erscheinung und Ausdrucksbewegung sich in gleicher Weise manifestierende transzendente Idee des Bildes jedes einzelne zu einem determinierten Geschöpf machen, dessen Wesen in seiner Gestaltung, nicht in der Gestalt, als einem Gegenstande, liegt. Die Idee ist hier eben nicht ein Ideal, sondern sinnliche Gestaltung einer übersinnlichen Idee. Hodler kann sich daher weder durch das dynamisch Mögliche in der Gestaltung binden lassen, noch vermag er sich an das anatomisch Richtige zu halten. Die »Verzeichnungen«[1] sind nur für den ein Hindernis zum Verständnis der Hodlerschen Werke, der in der Natur die ihm geläufigen optischen »Tatsachen« sucht. Die Erscheinungsform ist für Hodler nicht körperliche Substanz, sondern überall und in gleicher Weise wirkende Kraft, Substanz im Sinne Spinozas. Die Seele alles Seins liegt in der Grenze jeder Gestalt. Ihr Leben charakterisiert sich durch die Grenze und ihre ewige Veränderlichkeit,

[1] Wenn die »Zeichnung« nicht mit den konventionellen Vorstellungen des Betrachters übereinstimmen will, spricht man von »Verzeichnung« und wagt zu schulmeistern auf einem Gebiet, auf dem man Lernender ist. Man sollte doch einmal bei der Beurteilung moderner Kunstwerke sich erinnern, daß der alte große Rembrandt im Sinn des Laien ein schlechterer Zeichner war als der junge, und daß der junge Dürer viel »exakter« zeichnete als der alte. Kein Mensch redet hier von Verirrungen und doch tut man dies modernen Erscheinungen wie etwa Hodler gegenüber, der als junger Mann im Sinn des Laien vorzügliche Akte malte und heute »schlechte, verzerrte«.

in ihrer fortwährenden Ausdehnung und Begrenzung. Der menschliche Körper ist dieser Metamorphose in gleicher Weise unterworfen. Im seelischen Ausdruck liegt die Erklärung für die sinnliche Erscheinung. Die Landschaft ist nur Attribut dieser Empfindung. Die Ordnung und der Aufbau des Sinnlichen wird so bei Hodler ausschließlich durch das in der Mimik sich äußernde Gestaltmotiv bestimmt, das für ihn nur insoweit vorhanden ist, als sich in ihm eine vereinigende Variable der Bildidee gewinnen läßt. Die Ordnung und Verknüpfung von Ideen ist dieselbe als die Ordnung und Verknüpfung der Körper, sagt Spinoza. So liegt für Hodler das »Individuelle« nicht in einer Einzelexistenz, sondern vielmehr in dem ganzen Bildorganismus. »Tag«, »Morgen«, »Abend« schildert er daher nicht durch die glühenden Farben eines Sonnenauf- oder -Untergangs, sondern durch bewegte Figuren, deren Ausdruck Erwachen oder Einschlafen usw. ist.

Philipp Otto Runge könnte hier in seinem Hamburger Bild »der Morgen« (Abb. 15) als ein Vorläufer Hodlers gelten. Anfang und Ende des Jahrhunderts scheinen sich in beiden Meistern die Hand zu reichen. Bei Runge kommt ja zuerst unter dem Banne der Antike der Gedanke moderner Kosmogonie künstlerisch zum Ausdruck. Denn Runge will nicht Menschheits-, sondern Naturgeschichte geben, ohne sich irgendwie an den herkömmlichen allegorischen Apparat zu halten. Es war ihm darum zu tun, das Heraufziehen des Tages zu schildern, aber nicht die Sonne als dominierenden Gegenstand oder den Tag als handelnde Persönlichkeit, sondern das Tagwerden, die Entstehung des Tages als ein Schöpfungsgesetz, die in Schönheit leuchtende Lebensfrische aus der Traumwelt der Nacht zu voller Herrlichkeit sich entfaltend! Das Ereignis soll Schöpfungsgesetz und Bildgesetz zugleich sein. Die Putti im Vordergrund sehen noch erwartungsvoll nach der dämmerigen Tiefe des Sees, die beiden Kleinen dahinter begrüßen sich erhebend den blendenden Schein des Tages, der von der Frauengestalt der Mitte aus den ganzen Raum durchstrahlt und oben sich zu Engelskränzen formt. Durch das Erwachen, Aufsteigen, Sichausbreiten war zugleich in strenger Symmetrie der Bildaufbau gegeben. Die menschliche Handlung begleitet das Naturgesetz, nimmt teil an ihm. Aber Runge ist doch nicht ganz von der Ideenwelt der Renaissance losgekommen. Denn seine kleine Menschheit betrachtet das Naturereignis, freut sich daran, trotzdem hier bereits auf eine Schilderung einer persönlich freien Handlung verzichtet wird. Auch malt Runge den Tag in persona ins Bild, materialisiert die Idee »Tag«. Hodler gestaltet in seinen Figuren den Tag (Abb. 14) nur als

wirkende Macht, der sie folgen, der gegenüber es keinen Widerstand gibt. Die Renaissance würde diese Idee des Sicherhebens an den Figuren statisch durchdacht, die für die Bewegung praktischen Positionen auf ihre künstlerische Brauchbarkeit untersucht haben. Hodler mußte eine Bewegung gestalten, wie sie nicht nur unpraktisch für den Zweck, sondern auch bei gewöhnlicher Geschicklichkeit in der Beherrschung der Gliedmaßen nicht einmal möglich ist. Nur ein Akrobat kann sich so erheben. Die überpersönliche Kraft spielt auch ins rein sinnliche Gebiet hinüber, indem nicht jede Gestalt nach einem besonderen, sondern alle nach einem verwandten Silhouettenmotiv komponiert sind und die Figurengruppe die elliptische Grenzkontur des Horizontes wiederholt. Die Natur, d. h. die Landschaft, tritt nur soweit in Erscheinung, als dies zur Verdeutlichung des Willens und Wesenszusammenhanges der Figuren notwendig ist. Man soll die Empfindung erhalten, daß diese Körper aus dem Boden wachsen, wie Eva aus dem Leibe Adams bei der Erschaffung der Welt, daß alles, von der Kraft des heraufziehenden Tageslichtes erfüllt, sich dem Leben entgegenstreckt und dehnt. Die jugendlichen Glieder der Mädchenfiguren links und rechts wachsen tatsächlich aus dem Halbrund des Bodens heraus, während die durch die Bildgrenze bestimmte Mittelfigur aus der idealen in die reale Raumgrenze hinüberleitet. Indem das dunkle Farbmotiv der Kopfhaare am Boden sich zu welligem Reigen formt, ergreift auch die Farbe in ihren charakteristischen Differenzen vom gesamten Bildraum Besitz.

Das Metaphysische liegt hier in der Bildlogik. Der schöpferische Wille der Natur, ihre Bewegung erscheint als Gesetz, als Notwendigkeit. Wie einst Hegel auf philosophischem Gebiete, so schildert hier Hodler den objektiven Geist der Natur, d. h. »den übergreifenden Lebenszusammenhang der Individuen, der nicht von diesen erzeugt, vielmehr den Boden bildet, aus dem sie geistig hervorgehen«[1]. Das Bild ist bei Hodler ein System künstlerischer Vernunft, in dem jedes einzelne seine Wahrheit eben nur dadurch erhält, daß es einen Moment in der gesetzlichen Ordnung des Ewigen darstellt. Das System ist allein das Wirkliche, die Wahrheit in dem Bilde. Der Schwerpunkt dieses sinnlichen Systems liegt in seiner felsenharten Organik. Man spürt etwas von den Riesengliedern eines Sonnensystems, ahnt den Selbstzweck alles Lebendigen und sieht in seinen Tatsachen doch ein unbegreifliches Geheimnis. Der objektive Geist ist nicht ein absolutes Sein, sondern die treibende Macht, der Ur-

[1] Windelband, Geschichte der Philosophie, S. 500.

grund der Natur. Hodlers Kunst ist deshalb im tiefsten Sinne des Wortes religiös, ohne daß er die Person der Gottheit malte. Gott ist als Weltenwille Alles in Allem. Es sind die res aeternae, die Hodler an Stelle des res fixae gestaltet. Die Figur der »Wahrheit« Hodlers (Abb. 1) ist daher in keinem gefälligen Linienschema »aktmäßig richtig« aufgebaut. Es ist vermieden worden, das Stehen zu einem physischen Motiv, einer Handlung der Figur zu machen, wie uns das von der Renaissance her geläufig ist, sie steht und besitzt doch keine körperliche Schwere, sie ist frei von jedem archaistischen Gebaren, wie von jeder Steifheit oder Gebundenheit byzantinischer Andachtsbilder. Sie enthält Freiheit und Gesetz zugleich. Das ist es, was sie vom Mittelalter unterscheidet, und worin sie doch bis zu einem gewissen Grade Mittelalter und Renaissance verbindet. Alles ist Ausdruck eines übernatürlichen Willens, ohne Handlung zu sein. Daher die Feierlichkeit und ungesuchte Größe in der Gestalt, das unsichtbare Leben in den herben Formen des Sichtbaren. Man darf das nicht mit Unnatur im ästhetischen Sinne verwechseln. Wer so wie Hodler Natur im weitesten Sinne des Wortes geben wollte, mußte von der Charakteristik gegenständlicher Einzelheiten absehen, nach der wir zu verurteilen oder zu bewundern pflegen. Er sucht nicht den tausendfältigen Reichtum der Natur in all ihren Einzelheiten, sondern er gestaltet den Willen, der alle Wesen schafft und beseelt, die überall schaffende Kraft, die das Verschiedene ähnlich macht. Eine Welt trennt Hodler daher von der Kunst der Renaissance, nicht minder freilich von der des Impressionismus.

Wenn Monet oder Renoir einen Wald malten, so suchten sie dessen Einheit in der Einheit des farbigen Lichtes zu begreifen. Die Bäume sind hellere oder dunklere Flecke, die mit ihren Grenzen bald auftauchen, bald verschwinden im Farbton, der die Erscheinung gegenständlicher Einzelheiten erzeugt und vernichtet. Dasselbe gilt für die Gestalt. Ihre farbige Erscheinung ist Konsequenz der Relationen des farbigen Lichts (Differenz von hell und dunkel). Hodler greift das Problem der Darstellung »Wald«, »Berg« oder »Gestalt« von einer anderen Seite her auf. Bei der Gestaltung des Waldes geht er von der Gestalt des Baumes, des Gegenstandes aus, durch den wir die Vorstellung »Wald« erhalten. Man kann aber nicht sagen, Hodlers Kunst sei »gegenständlicher« Natur. Er sucht nicht nur den farbigen Totaleindruck, dem er die Impression des einzelnen unterordnet, sondern er will aus der Erscheinung des Einzelnen das Ganze schaffen.

Ebenso falsch wäre es zu sagen, Hodler gestalte das »Körperliche« flächen-

haft. Kunstwissenschaftlich ist uns dies Körperliche im Bilde immer nur als ein umgrenzter Farbfleck gegeben. Hodler geht von den Grenzen der Farbflecke aus, denen die Vorstellung einer gegenständlichen Einzelheit zugrunde liegt. Diese Charakteristik träfe aber nicht das Wesentliche der Kunst Hodlers. Denn die jüngere impressionistische Malerei ist besonders in Deutschland und in der Schweiz dem, was man im landläufigen Sinn Zeichnung nennt, der Farbgrenze, zum Teil mit überraschendem Eifer und Interesse nachgegangen. Ein Vergleich der Waldlandschaft Corots (Abb. 16) mit der Leistikows (Abb. 17) läßt deutlich dessen innige Liebe für die Schönheit der Kontur, den melodischen Reiz ihrer zarten Schwingungen erkennen. Bescheiden greift sie überall ordnend ein, eilt scheu über den Boden hin, hier bindend, dort trennend, steigt in milder Kurve von den Bäumen herab, gleitet in die Tiefe, schmiegt sich der Böschung an, formt die Schatten zu welligen Zügen und teilt die Lichter in grünlichen Strähnen. Aber diese Konturen bilden nur die äußere Grenze der Bäume, sie formen diese nicht in ihrer Gesamtheit. Daher steht auch der wildromantische Ernst dieser Gesellen in auffallendem Kontrast zu der Grazie der eleganten Konturen des Bodens, und die reiche »lineare« Gliederung des Geästs, das die Baumkrone wie leuchtende Korallen durchzieht, verstärkt nur den Gegensatz. Das Motiv der Terrainkurve und der Außensilhouette der Baumgruppe hat keinen sinnlichen Bezug zu dem selbständigen durch die Innensilhouetten der Bäume gegebenen Farbmotiv. Die Stämme machen nicht wie bei Rujsdael den allgemeinen Zug des Terrains mit. Für Leistikow ist eben dieser sinnliche Kontrast Stimmungselement, der für Hodler Gestaltmotiv gewesen wäre. Corot (Abb. 16) erscheint insofern konsequenter, als er auf diese Formulierung der Grenzen ganz verzichtet — die vielzackige Kontur der Baumsilhouette besteht nur aus kleinen Blattbüscheln, nicht aus Baumsilhouetten wie bei Leistikow — und die unüberschaubare Vielgliedrigkeit des Terrains wächst als heller Farbfleck durch die langen Schlagschatten der Bäume unmerklich in die geschlossene dunkle Baumgruppe hinein. Corot denkt weder bei den zackigen Konturen der Schlagschatten, noch sonst irgendwo an die Gestaltung der Silhouette, sondern nur an die Überleitung der farbigen Kontraste. Es war der moderne Impressionist in ihm, der sich in diesem Punkt von der Welt Rujsdaels und Poussins lossagte.

Man darf nicht glauben, daß das, was Hodler will, etwa ähnlich auch bei Meistern zu finden sei, die wie er von der »Linie« ausgehen, ein gutes Beispiel dafür, daß mit den üblichen Schlagworten »linear« oder »zeichnerisch« und

»malerisch« gar nichts gesagt ist. Orliks Landschaften wären hier vor allem zu nennen (Abb. 18). Die nervöse Sensibilität der hochstrebenden Konturen des Baumes im Vordergrund steht in gewolltem Kontrast zu der stabileren Pracht der dunklen am Boden sich hinziehenden Baumgruppen. Die Silhouetten der einzelnen Teile gehen wohl ineinander über, sind unter sich zum Teil ähnlich, aber sinnlich gesprochen, nur in den äußeren Konturen — psychisch aufgefaßt — eben äußerlich. Die Silhouette, wie die farbige Eigenart überhaupt, macht jeden Baum wie auch das Terrain zu einem Individuum mit einem besonderen Willen und Wesen. »Stil« bleibt deswegen auch hier etwas ganz Äußerliches, ist eine bestimmte Phraseologie, nach der hier die einzelnen Wesen geformt sind, nicht aber der Akt einer sinnlichen Erkenntnis, durch die die Wesensbeziehungen der Einzelheiten und der sie schaffende und beherrschende Wille sichtbar gemacht würde. Die feminine Grazie dieser Konturen will nur dem Augenschmaus dienen. Statt des dramatischen Schauspiels wie bei Rujsdael und Rubens ist nur ein amüsanter Tanz in wechselnden Bildern gegeben. Man spricht angesichts solcher Werke gerne von dem japanischen Einfluß auf die europäische Kunst. Mit der gebändigten Wildheit, die uns in der straffen Zucht des Bildorganismus eines japanischen Kunstwerks der großen Zeit entzückt, hat die gespielte Leidenschaft derartig blutleerer Gebilde mit ihren schlaffen Gliedern jedenfalls nichts zu tun. Was Hokusai in seiner Walddarstellung (Abb. 20) bietet, ist etwas Ähnliches als das, was Hodler will und gestaltet. Wie Hodler gewinnt er die einheitliche Darstellung eines Waldes aus der Abwandlung eines Grundmotivs, das durch paarweises Zusammenstellen einer Baumgruppe entsteht. Durch dessen Ähnlichkeit wirkt er bestimmend auf alle übrigen Erscheinungen ein, ohne aber die Bildgrenze als entscheidenden Faktor für die Bildeinheit aus dem Auge zu verlieren. Der Baum als Einzelerscheinung interessiert ihn nicht, man kann aber auch nicht sagen, er typisiere die Form. Vielmehr ist der Baum eine höchst individuelle Erscheinung, aber als solche wie in einem Tonsatz Motiv, das durch seine Variationen den musikalischen Organismus erzeugt. Das Motiv der belaubten Zweige, aus der Bergsilhouette entwickelt, verbindet unlösbar die Stammgruppen miteinander und assimiliert zugleich ihre Vertikalen an die horizontale Bildgrenze. Die beweglichen Formen der Figuren unten ebenso wie die rechtsansteigende Terrainsilhouette passen sich in der Gliederung wie auch im Farbton vorzüglich dem oberen Teil des Bildes an, ohne doch eigentlich das Motiv selbst zu wiederholen. Man könnte glauben, daß der Maler F. Andri in seinem Bild Waldland-

schaft (Abb. 19) Ähnliches gäbe. Schlank emporsteigende Tannen, hochragende Berge, das Silhouettenmotiv der Tannenspitzen in der Mitte wiederholend. Die Kontur des Vordergrundterrains ist allerdings eine Sache für sich. Aber von impressionistischer Gestaltung ist hier nichts mehr zu sehen. Statt der farbigen Einheit werden die durch die Gegenstände sich ergebenden koloristischen Verschiedenheiten betont und versucht, aus der »formalen« Verwandtschaft der Teile den Bildzusammenhang und das Bildereignis zu gestalten. Bei Hokusai liegt das Ereignis in den Erscheinungszusammenhängen (von der Bedeutung des Figürlichen abgesehen), bei Andri aber gehört der Baum zu einer Gruppe von Individuen mit einer besonderen Geschichte und einem eigenen Geschick: die schlanken Leiber der Jungen, die nackt und kahl über den gefallenen Alten sich erheben, wie der Berg hinten, der über dem Todesschweigen des Abgrundes zum Licht emporsteigt. Durch die Darstellung wird ein stimmungsvoller Zustand als ein Abschnitt aus der Kette gesetzlicher Ereignisse gekennzeichnet, dies Ereignis nicht aber aus den Erscheinungszusammenhängen selbst entwickelt. Die Gegenstände sind in ihrer besonderen Gruppierung nur Träger einer über Leben und Tod sinnenden Idee, die sich in den Gegenständen, nicht in ihrer Erscheinung ausdrückt. Deswegen treten sich Leben und Tod auch in den gegenständlichen Einzelheiten gegenüber, sind nicht an alles und in allem gebunden, nicht Folge und Wesen eines Willens, der alles beherrscht. Auch besteht das Bild trotz vielfach übereinstimmender Motive eben doch aus verschiedenen und voneinander unabhängigen, unverbundenen Motiven (vergleiche Terrain- und Baumsilhouette).

Hodler dagegen sucht alles möglichst auf ein Grundmotiv zu bringen. Was für den Impressionisten die komplementären Farbkontraste sind, durch deren Abwandlung er die farbige Bildeinheit gewinnt, ist für Hodler das Grenzmotiv des Farbfleckes. Die Farbe trennt bei ihm, was durch die Ähnlichkeit der sie umgrenzenden Konturen vereint wird. Bei den Impressionisten vereint das komplementäre Farbmotiv das, was durch ihre Grenze sich trennt. Was der Impressionist bekämpft, sucht Hodler auf. Die Auflösung jeder Lokalfarbe in das pleinairistische Farbmotiv, nur Mittel zum Zweck der Gestaltung des einigenden Lichtes, lenkte den Impressionisten notwendig von allem Gegenständlichen ab, denn er wollte nicht die individuellen Erscheinungen der Natur vereinen, sondern einen bestimmten Erscheinungskomplex durch die farbige Vereinheitlichung zu einem Individuum formen, indem die Willensfunktionen des einzelnen zugunsten der Erscheinungsfunktionen aufgehoben

wurden. Das Gegenständliche ist daher für den Impressionisten etwas Feindliches, das Endliche, dessen Grenze dem Grenzenlosen des Bildorganismus, der unüberschaubaren Vielheit farbiger Beziehungen entgegensteht. Bei Hodler setzt sich alles Sinnliche in Empfindung eines Gegenständlichen um. Für den Impressionisten ist das Unendliche das Grenzenlose, für Hodler der alle Grenzen schaffende und alle einigende Wille. Die Willensfunktionen werden Gestaltmotive und in diesen zu Gesetzesfunktionen. Hodler kommt es darauf an, im individuellen Gegenstand die sinnliche Grundidee des Bildes zu erfassen. Das »Typische« ist ihm nicht die unter Verneinung des Individuellen gewonnene »allgemeingültige« ewige Schönheit, nicht das Wesentliche des Individuellen, sondern das Wesen des Individuellen. Die Farbgrenze ist ihm sinnlicher Ausdruck dieses Wesens.

In der oft gemalten Landschaft des Genfersees (Abb. 21) denkt Hodler nicht an die üblichen Requisiten, mit denen man früher und auch heute noch romantische Seelandschaften malt. Seine Einfachheit hat etwas Nüchternes auf den ersten Blick. Mit puritanischer Strenge hält er sich nur an das Notwendigste. Die schlichte Kurve des Ufers wiederholt sich in der Silhouette der Wolke oben, die, sich im See bespiegelnd, auch an der unteren Seite des Bildes wiederkehrt. Kein glitzerndes Wasser oder schimmernde Wolken, keine Gestalt, kein Laut, der dies große, ernste Schweigen stört. Himmel, Erde und Wasser werden durch die Ähnlichkeit ihrer Gestalt, d. h. ihrer Grenze zu einem Wesen. Die Renaissance und ihre Epigonen hätten sich durch die Vereinheitlichung der körperlichen Einzelheiten ein gefälliges und stimmungsvolles Ganze in dem Landschaftsbilde erarbeitet oder mit berauschender Kraftentfaltung imponiert. Hodler beschreibt kein Ereignis in der Natur. Auch sucht er nicht die sinnliche Vereinheitlichung wie Rubens oder Ruysdael zu einem Geschehnis zu gestalten, sondern die Einheit des Verschiedenen als einen Zustand der Erscheinung, und in diesem das Gesetz zu schildern. Für das Bild (Abb. 22) mit dem im Wasser sich spiegelnden Berg gilt dasselbe. Kein hochragender Riese, sondern ein kleinliches Gezack, das im Motiv der Wellen des Vordergrundes die nötige Resonanz erhält und doch wie dieses dem feierlichen Zuge des Ganzen in die Breite folgt. Nicht das komplizierte Farbenspiel des glitzernden Sees, sondern ein Vielfaches des einfachsten Wellenprofils, das kleine sich verlierend im großen. »Berg« und »Wasser« gehen in der Bilderscheinung auf. Ihre gegenständliche Differenz ist durch diese Erscheinungsanalogien auf ein Minimum reduziert. In der Grenze

kündet sich die Ewigkeit, denn sie ist ähnlich dem Ganzen, das durch ihre Variationen gebildet wird. Die Modi, d. h. die endlichen Dinge, sagt Spinoza, folgen mittelbar aus den notwendigen und unendlichen Modifikationen, welche selbst unmittelbar aus den Attributen Gottes hervorgehen. Die Dinge sind hier wieder als Erscheinung ganz im Sinne Spinozas Modi einer Substanz. Das Bild ist gewissermaßen als Ganzes eine individuelle Manifestation des Weltenwillens.

Suchte der Klassizismus die Naturidee im Ideal zu gestalten, indem er aus dem Erkenntnisproblem ein ethisches machte, so kennt Hodler nur die »Idee« als Gestaltungswille. Dieser ist ihm das große schweigende Wunder in der Natur, das »Jenseitige«, das Geheimnis, das sich in den Grenzen der Dinge und ihren sinnlichen Beziehungen äußert. Von diesem Transzendenten kam er zur Mystik, die aber nichts mit der des vorigen Jahrhunderts und auch nichts mit »Romantik« schlechthin zu tun hat. Man vergleiche die Darstellung des »menschlichen Lebens« bei Hodler und Böcklin. Böcklin malt in dem bekannten Bild »Vita somnium breve« auf blühender Wiese Kinder, die am Bächlein mit Blumen spielend sitzen, dann links hinten den Jüngling, der unternehmend in die Ferne blickt, und rechts die junge Frau, die sehnsüchtig das Gesicht in die Blumen drückt, während oben der Ursprung des Quells, der Greis, vom Knochenmann niedergeschlagen wird. Das Leben ist hier als ein Märchen aufgefaßt, dem aber ein tieferer Gedanke fehlt. Dieser Märchenglanz der Natur beschreibt nur den wirklichen Verlauf des Lebens, und die Quelle und der Knochenmann sind poetische Zutaten. Was einst Vischer von Kaulbach sagte, könnte man hier auch von Böcklin sagen, die Poesie ist ... daneben gemalt. Deshalb ist auch der Inhalt des Bildes ins Bild unter den Brunnen geschrieben worden: »Vita somnium breve«. Zudem beschreibt die Kunst nur ein allegorisches Ereignis, ohne daß der sinnliche Zusammenhang selbst das Ereignis wurde. Hodler dagegen schildert den Anfang und das Ende des Lebens mit einem positiven, psychologisch reich differenzierten Gehalt (Abb. 24). Die Greise sind nicht fünf Menschen, die da an unserem Auge vorbeiziehen, sondern eine Reihe von Gestalten, die aus ungewisser Ferne kommen und in ungewisse Weiten wandern, ihr Wandern ist Erfüllung des Gesetzes, das sie leitet. Ihrer Erscheinung nach sind alle desselben Geistes, denn die Silhouetten der Gestalten sind Abwandlungen desselben Grundmotivs, das jede für sich individuell wiederholt, wie jedes Menschenleben nur die Erfüllung eines Naturgesetzes ist, in dem und durch das wir leben. Dies Gesetz will daher nicht als etwas Tragisches verstanden sein, sondern wirkt nur durch seine Existenz. Die

Idee ist nicht ein Ereignis im Dasein, sondern das Dasein wird Ereignis. Man überträgt es nicht in ein ästhetisches Ideal, sondern sucht es in der Idee zum Ausdruck zu bringen, die der sinnlichen Organisation zugrunde liegt. Die Gefallsucht der Renaissance in Gestalt oder Gestaltung hat in diesem Begriff der Schönheit keinen Platz mehr, so wenig als das oft aufdringliche Artistentum mancher impressionistischer Schöpfungen.

Da die Einheit hier nur in der Modifikation eines Grundmotivs, der Farbfleckgrenze, gegeben ist, wird nicht eine wirkliche Räumlichkeit, sondern der Raum nur als Farbfleck gemalt, dessen Grenze durch die der Figurengruppe bestimmt wird. Egger-Lienz will etwas Ähnliches geben (Abb. 23): den dämonischen Willen in der blindlings vordrängenden Schar. Es ist auf die Beschreibung der Lokalität verzichtet, wie sie etwa Defregger gegeben hätte. Der Wille, der sie zum Tod führt, ist der Tod selbst; aber der spiritus rector erscheint in persona als Führer, der Wille wird materialisiert. Hodler faßte ihn nur in der Erscheinung. Er gibt nicht ein Drama, sondern die Erfüllung des Gesetzes, nicht eine Geschichte, sondern die Geschichte.

Ähnliches wäre über den Frühling von Böcklin und Hodler zu sagen. Bei Böcklin (Abb. 25) werden die auf blühender Wiese schlafenden nackten Kinder durch das Harfenspiel einer schönen Frau geweckt und sehen mit verwunderten Augen in die große, schöne Welt. Aber die fast photographisch getreue Wiedergabe des Landschaftsbildes von Florenz verengert in dieser Einstellung des Blicks auf die begrenzte Vielheit individualisierter Einzelheiten unsere Vorstellung von der Weltidee. Der Tummelplatz unserer Phantasie bleibt auf ein geschautes Stück Wirklichkeit beschränkt und läßt uns nicht mit dem Auge des Kindes wandern in die unbegrenzten Weiten seiner über alle greifbare Räumlichkeit erhabenen Wunderwelt der Phantasie. Dazu ist die Erscheinung der Gestalten und der Landschaft auf den Kontrast der Lokalfarben eingestellt. Es fehlt an vereinheitlichenden Beziehungen. (Man beachte, wie die Gestalt vor den Bäumen steht, diese einfach überschneidend oder wie die Harfe nur Gegenstand im Raume ist.) Die Idee »Frühling« wird hier in einer das Erwachen symbolisierenden Handlung illustriert, das Erwachen ist aber nur durch die Mimik der Kleinen gegeben. Um dies in der Natur zu schildern, wendet sich Böcklin an unser Wissen, wir sehen blühende Blumen und blühende Zweige. Wir bezeichnen die »Zeit« des Ereignisses, den Frühling, als ein Naturerwachen, das aber nur in den Gegenständen und ihrer Handlung, nicht in der Formulierung der Erscheinungszusammenhänge, gegeben ist. Der Baum nimmt

nicht an dem Erwachen teil, er ist im Bilde nur blühender Baum. Wir können die Gegenstände auf Grund unserer Erfahrung in einen Zusammenhang bringen, dieser Zusammenhang hat aber nichts mit dem Erscheinungszusammenhang zu tun. Die Ursache des Erwachens erscheint sehr poetisch: die Musik der Harfe. Aber wir empfinden die Musik leider nicht und sehen nur eine plumpe Harfe, im Grunde ein recht nüchterner Gegenstand für eine große Idee.

Bei Hodler ist wieder das differenzierte Seelenleben Stoff für seine sinnliche Gestaltung (Abb. 26). Er betont die Verschiedenheit des Reifens beim Mädchen und beim Knaben. Ein plötzliches starkes Verlangen, eine magische Gewalt scheint die Herrschaft über das Mädchen zu bekommen, die es zu dem Knaben drängt und der unter Qualen zu folgen, seine Bestimmung ist. Der Knabe, langsam und stolz sich aufrichtend und doch noch befangen, das Erwachen des Tatenmenschen aus der Traumwelt des Kindes. Diese Gebundenheit, Befangenheit und der sich festigende Wille ist hier sinnlich in der Organisation der Gestalt selbst gefaßt. Man denke daher nicht daran, daß das rechte Bein so nicht am Körper sitzen kann bei dieser Haltung des anderen, man sehe vielmehr die strenge Gebundenheit des Beines an den Boden und das Hochstreben des anderen, ein Motiv, das sich in den Armen wiederholt: die rechte Hand hängt wie die eines Schlafenden herab (der Arm wird vom Bein gestützt), während der linke Arm bereits energisch den ganzen Körper hochschiebt. Die am Boden kauernde Gestalt des Mädchens dagegen, in der so qualvollen Enge ihrer Silhouette, erhebt sich wie in Hypnose, wird gehoben, folgt nicht dem eigenen Willen. Die Bewegung der Beine wiederholt die der Arme und umgekehrt. Das Willenlose im Weibe, die Determiniertheit seines Wesens und Lebens kommt in der Organisation der ganzen Gestalt zum Ausdruck. Den Hintergrund hat derselbe Schöpferwille gestaltet: moosbewachsene Felsen, deren Erscheinungen (Farbfleckgrenzen) genau bestimmt werden durch die Silhouetten der Figuren.

Wenn Hodler einen Mäher oder Holzfäller malt, so schildert er nicht einen »Holzfäller« im Walde, den Holzfäller nicht »richtig« auf dem schönen Moos des Waldbodens stehend, mit ledernen Hosen, genagelten Stiefeln und mehr oder weniger sauberem Hemd, sondern das Mähen und Holzfällen als Ereignis rein im Sinnlichen gefaßt (Abb. 28 u. 30). Hodler will die in der Handlung sich symbolisierende Idee der Vernichtung darstellen. Daher wird ihm dieser Mann zu einer vernichtenden Macht, der Baum ein der Vernichtung anheimfallendes Wesen. Diese Vernichtung ist nicht zufälliges Geschehnis, sondern

Gesetz, obwohl die Handlung in ihrer gesteigerten Aktivität ihm zum Affekt wird.

Die älteren Impressionisten haben aus einem solchen Geschehen des Alltages zumeist ein sozialistisches Manifest gemacht. Hodler gibt etwas ganz anderes, denn der Holzfäller wird nicht als Vertreter einer durch die Ausbeutung der Kapitalisten bedrückten und gedrückten Menschenklasse aufgefaßt, auch nicht als Symbol des Menschenloses, sondern als Erfüllung des Naturgesetzes, eine Darstellung des jüngsten Gerichtes in modernem Geiste. Das Heroisch-Große kommt ohne Theaterpathos mit einem überzeugenden sittlichen Ernst zum Ausdruck, eine religiöse Stimmung ohne Kirchengeschichte, in der eisernen Strenge des Aufbaues zugleich das Wunder der Natur. Wie Michelangelo geht Hodler daher von den Extremitäten aus, die ihm die Form des Körpers bestimmen. In den Beinen wurzelt die Bewegung der Arme, sie steigt von hier nach aufwärts, drängt vor und zurück und erfüllt den ganzen Raum, den Erdboden, den Himmel mit dieser Bewegung, mit Gestalt. In den Wolken kehrt ihre Diagonale wieder. Sie schwellen nach dem angehauenen Baumstamm zu in immer gewaltigeren Massen an, Symbol der die Tat begleitenden Kräfte. Die ganze Gewandfaltung über dem Körper ist auf die Diagonale des rechten Beines eingestellt (interessant ist der Ansatz des linken Beines in der Außensilhouette des Körpers). Aber die Bewegung der Figur ist nicht frei und ihre Haltung auch durch die Gliederung des Himmels bestimmt und umgekehrt. Kühn ist die Anpassung der Diagonale der Gestalt an die Bildgrenzen: die Beine scheinen förmlich verwachsen mit den Horizontalen des Bodens, während das obere Ende der Gestalt, der Beilschaft, parallel zu dem leicht geneigten angehauenen Baume steht. Die Erscheinung der Gestalt wirkt auf alle Teile des Raumbildes bestimmend ein und bleibt doch Dienerin dessen, was sie zu beherrschen scheint. Denn die Figur steht nicht wie die Renaissancegestalten auf einer Bühne, sie wächst vielmehr in ihrem Erscheinungsmotiv aus dem des Raumes heraus.

Der Unterschied wird besonders klar, wenn man ein Bild von Tizian, die Opferung Isaaks in Santa Maria della Salute in Venedig (Abb. 27) daneben hält. Hier die Freude an der brutalen Kraftentfaltung, dem Sichausleben der Kraft, in der die Schönheit liegt. Auf Bergesgipfeln baut Tizian die Riesenglieder dieses zürnenden Giganten in die finstere Unendlichkeit. Weit zum Schlage ausholend, kämpft er mit widrigen Sturmesgewalten. Man ist Zuschauer des wilden Kampfes, fühlt etwas von der Gewalt der Urkraft, die am Anfang

der Tage die Berge selber aufwarf, und das tiefsinnige Ereignis der biblischen Geschichte wird so hier zur Apotheose menschlicher robuster Willenskraft. Links wird das Motiv des zum Schlage ausholenden Armes durch den flatternden Mantel wiederholt und in seiner Energie gesteigert. Die Füße unten bilden den imposanten Auftakt zu dem leidenschaftlichen Finale des Armes oben. Aber der Vertreter des Weltengesetzes greift hier als Engel hindernd in den Gang der Ereignisse ein, der Deus ex machina, der den Knoten des Dramas löst. Was bei Tizian in der Gestalt des Engels liegt, ist bei Hodler in der Bildgestalt selbst gegeben. Nicht die freie Willensmacht des Menschen in seinem Kampf mit dem zwiespältigen Wesen seiner Natur, sondern der heilige Wille des Gesetzes in der urweltlichen Kraft der Handlung, in der die schaffenden Mächte des Lebens zu Gehilfen des Todes werden, das Dasein gewissermaßen auf eine einfachste große Formel gebracht. Bei allem grandiosen Zusammenbauen der Konturen kommt doch Tizian von der Bühne der Renaissance nicht los. Das Motiv des Körpers und die Silhouette des Bodens sind zwei verschiedene Dinge. Tizians Gestalt bewegt sich frei im Bildraum, bei Hodler entwickelt sie sich aus seinen Grenzen.

Auch der Mäher (Abb. 30) ist in seiner Körpererscheinung durch das Motiv der Armbewegung bestimmt, aber die ganze Silhouette der Gestalt bleibt doch wieder auf die Breitformationen der Bildgrenzen eingestellt. Er vernichtet die Früchte des Bodens und doch ist er selbst in seiner ganzen Erscheinung an dessen mächtige Horizontale gefesselt. Gärtners Bild (Abb. 29) daneben zeigt, wie der Impressionismus den Gegenstand behandelt: das Goldgelb der Ähren in schimmernder Farbenpracht, die Gestalt ihr farbiges Gegenspiel, das durch Zwischentöne ihm angepaßt wird. Das Oberflächenlicht des Ärmels kehrt im Licht der Ähren und das Dunkel der Weste des Mannes in dem Schatten am Boden wieder. Aber auf die Erscheinung der Bewegung der Gestalt (ihre Silhouette) kommt es dem Künstler nicht an. Die Figur ist in den Bildraum hineinschreitend dargestellt. Eine Verbindung ihrer unteren Silhouette mit der horizontalen Bildgrenze wird absichtlich vermieden, der räumlichen Illusion wegen. Hodler dagegen geht in seinem Mäher von der Bildgrenze aus, sie bestimmt ihm die Gestalt der Bewegung, diese ist mithin nicht frei, sondern determiniert durch das Bildgesetz, in dem sich ihm das Naturgesetz symbolisiert. Hodler läßt hier die Arme aus der Vertikalsilhouette des Körpers in die Horizontale der Sense wachsen, und der Sensenstiel, mannigfach gebogen, paßt sich der Krümmung der Arme an. Bei Gärtner ist die Silhouette

der Gestalt Zufallsprodukt der Bewegung: durch die Beziehungslosigkeit der Einzelsilhouette zur Gesamtsilhouette des Bildes (Bildgrenze) sucht der Künstler die Unendlichkeit des Raumes zu betonen, das Bild ist nur ein Teil eines größeren Ganzen, unter dem aber der Impressionist nur eine physische Erweiterung des Raumbildes versteht. Hodler schildert das »große Ganze«, indem er die Abhängigkeit jedes Lebens im Bilde durch die strenge Determination aller Grenzmotive rein künstlerisch gestaltet. Aus dem farbigen Gegensatz von Figur und Raum gewinnt Gärtner durch die vermittelnde Farbe die Beziehungen dieser Gegensätze. Aus dem Gegensatz der Grenzen der einzelnen Farbflecken erarbeitet sich Hodler durch ihre gegenseitigen Beziehungen und Bestimmungen die Bildeinheit im Zusammenhang mit der Bildgrenze.

Die oft betonte Verwandtschaft Hodlers und Signorellis ist relativ äußerlich; sie trifft nur die Ähnlichkeit im Sentiment: Signorelli hat niemals das Hodlersche Problem aufgegriffen, und wo Verwandtschaften zu bestehen scheinen, sind solche in der Zeit überhaupt begründet und ebensogut bei andern Meistern zu finden. Hodler handelt nicht nach einer akademischen Regel, um nur ein Gestaltungsgesetz in seiner Kunst zu erfüllen, sondern er sucht das Gesetz selbst sichtbar zu machen, in dem er das Dasein begreift.

Wenn von Hodler historische Ereignisse gegeben werden (Abb. 31—34, 37), beschreibt er sie nicht, um die Tatsache des Ereignisses durch die packende glaubhafte Realität des Geschehenen in der Erscheinung zu geben, sondern er sucht den Willen zu gestalten, der das Ereignis herbeiführt. (Abb. 32 Auszug der Jenenser Studenten). Keine triumphierende Geste in den Gestalten der Krieger, keine wilden, unternehmenden Mienen. In diesem gleichen Zuge der Gruppen, der zunächst kindlich erscheinen mag, wird der nüchterne Ernst des Gehorsams und der unverrückbare Wille zur Tat sinnlich gestaltet; die relative Zwanglosigkeit der unteren Gruppen steigert diesen Eindruck. Der Rhythmus des Marschierens wird vielen aufdringlich erscheinen, in ihm aber kommt eine Charakterfestigkeit zum Ausdruck, die die Gewähr für den Erfolg zu enthalten scheint. Kein Prunken mit Farben oder Formen, in schlichter Weise ist nur das Notwendigste gesagt. So wird das Einfache hier zur ergreifenden Einfachheit und das Notwendige zur heiligen Notwendigkeit. Das kommt bei allen Schlachtenbildern Hodlers trotz der verschiedensten Stoffgebiete immer zum Ausdruck, auch dort, wo Hodler die Schlacht selbst schildert. Das unübersehbare Getümmel, die stolze Machtentfaltung gewaltiger Massen, der wilde Siegesjubel oder die dumpfe Verzweiflung der Besiegten, die Schrecken des

Todes oder die Lust des Lebens, kurz all das, was das persönliche Leben und Erleben innerhalb des Ereignisses und seine individuelle durch die besondere Geschichte bedingte Physignomie betrifft, interessiert ihn nicht.

Die Kämpfer der Schlacht von Naefels (Abb. 31) machen nur das Kämpfen, nicht einen spannenden Moment des Kampfes sichtbar; denn dem Wesen des Gesetzes ist Dauer und Regelmäßigkeit immanent. Hodler schildert deshalb keine differenzierten Persönlichkeiten, sondern durch die regelmäßige Wiederkehr des ähnlichen Bewegungsmotivs die Gleichheit des Willens, der die Kämpfer leitet und beherrscht. Wie eine unverrückbare Phalanx sind diese gepanzerten drei Reckengestalten, mit den starken Gliedern zum Kampfe ausholend, vor die ferne, ungegliederte Masse des Heeres gestellt (man sieht das Heer, nicht die Gestalten), während vorne ungepanzert und barhäuptig mit dem Rücken gegen uns nach Zahl, nicht nach Aussehen schwächere Gestalten Antwort geben: Hieb gegen Hieb. Wundervoll ist das langsame, aber unaufhaltsame Vorwärtsdringen durch das Vorschieben der Hüften in der hinteren Reihe angedeutet, während die vordere wie eine Mauer steht und kämpft, der Schatten gegen das Licht, die beide unten wie mit unsichtbarer Hand den Boden umgrenzen, um den man ringt. Rubens riß die Erde auf und türmte im Himmel wilde Wolkenmassen, wirbelnde Mäntel, Riesenarme an Riesenleibern, gibt blutrot leuchtende Farben, blitzendes Licht im Panzer und die ganze Skala menschlicher Leidenschaft, Hassen und Wüten in den Augen. Hodler verdeckt die Gesichter, keine Farbe, kein Gegenstand, der in dem eisigen aber feierlichen Schweigen seines Kolorits interessiert, die starken Kurven, die die breiten Panzer und in ihnen die Leiber formen, betonen nur leicht das Trennende, um desto mehr das Einigende, die Einheit, zu gestalten. Man fühlt den Geist, der alle zum Kampf zusammenführt, nicht die Macht, die siegend herrschen oder vernichten will.

Ähnlich auch der Rückzug nach der Schlacht bei Marignano (Abb. 33). Man denke an Delacroix' Rückzug Napoleons nach dem Brand von Moskau. Im nächtigen Dunkel die phantastische Masse des Heeres. Der Tod triumphiert hier über die großen Mächte des Lebens, indes das Dämmerlicht des Tages um den Kaiser die schimmernde Gloriole ewigen Ruhmes webt. Hodler gibt in der nach links verschobenen und sich schiebenden Gruppe das kurze Ende eines langen Zuges, Gestalten mit kräftigen Gliedern, energisch, ungebrochen, tatbereit, nur mit Widerstreben dem höheren Willen folgend, der ihre Schritte lenkt, sie abdrängt von der blutgetränkten, heißumstrittenen Erde. Man hat die

Toten mitgenommen und die letzten Krieger, den Rücken deckend, geben klar das psychische Grundmotiv an: ungebrochenen wilden Trotz und stille Resignation, das für Hodler in mehrmaliger Abwandlung Gestaltmotiv geworden ist. Hodler sucht hierbei jede Geste zu vermeiden und aus dem Schrittmotiv selbst, dem zögernden, langsamen und dem wilden, trotzigen Vorwärtsschreiten, den Ausdruck zu gestalten. Durch die leicht differenzierte Wiederholung des Grundmotivs wird die psychische Idee in ihrer sinnlichen Formulierung auf die Gesamtheit der Schar übertragen und somit ohne die Charakteristik einzelner Personen ihr differenzierter Wille und ihr Schicksal gestaltet. Das Zurückgehen ist Ausdruck der Idee »Rückzug«. Die Nationalität, wie die Besonderheit des Ereignisses spielen auch hier keine entscheidende Rolle. Der Rückzug ist Gestaltmotiv. Freilich die wehenden Fahnen, der leere Raum rechts, sind, als Erscheinung gegenüber den Figuren individualisiert, hier wohl Reste älterer Kompositionsweisen.

In der Figur des Tell (Abb. 34) kam es Hodler darauf an, sich von der Historie und dem Kostüm sowie vom Panorama frei zu machen, um in Figur und Raum die beide erfüllende Idee des Helden zum Ausdruck zu bringen. Die Aufgabe komplizierte sich noch durch den Aufwand, den die pathetische Geste machte, und die Gefahr lag nahe, hier ins Theater zu verfallen. Aber Hodler weiß sich vom Theatralischen ebenso ferne zu halten, als von der Trivialität des Gegenständlichen.

Die Gestalt tritt durch die Wolken hindurch auf die Erde. Diese »Wolken« hat derselbe Wille geformt wie die Heldengestalt des Tell; als der erzeugende Urgrund seines Wesens sind sie — anschaulich — das Begleitmotiv der Figur und daher ist ihre Silhouettierung ebenso wichtig als ihre Farbe. In dem eisigen Licht des Gletschers, durchsichtig und hart, formt sich aus gestaltlosem Leben die Gestalt. Es gibt deshalb in dem Bilde keinen Hintergrund und keinen Vordergrund, kein Licht und keinen Schatten, nicht Raum und Figur, sondern nur das Bild, in dem sich die Geburt des Organischen aus der Unendlichkeit zu menschlicher Körperlichkeit vollzieht. Die Alten hätten hieraus ein mystisches Wunder gemacht, für Hodler ist es Gesetz. Denn die Gestalt schreitet nicht über den Boden wie über eine Bühne hin, sondern sie wächst mit ihren Beinen förmlich aus ihm heraus. Daher auch dieses Kniclaufschema, durch das die Figur laufend sich vom Boden zu erheben, aus ihm emporzusteigen scheint, ohne aber den Kontakt mit ihm zu verlieren. Aus einem einfachen Schreitmotiv hat Hodler einen höchst kompliziertcn, den

ganzen Bildaufbau in sich begreifenden Organismus geformt, dessen Vorzug aber eben die Einfachheit seiner Erscheinung ist. Die Gestalt kommt aus dem Hintergrunde hervor, wächst aus der Tiefe, steigt empor und bleibt doch gebannt in ihre strenge Fessel: die Bildgrenze. Nur so kann dieser Gestus künstlerisch erträglich wirken, wo doch Figur und Beschauer in eine solche unmittelbare Beziehung miteinander treten, nur so bleibt eine unsichtbare Mauer zwischen ihm und dem Helden als trennende Grenze still wirksam. Die ganze Gestalt ist Gestus wie bei Michelangelos Werken. Hodler schildert auch nicht den Helden, der mit dem Schicksal ringt, um es zu besiegen, sondern der Held wird zum Schicksal selber, stark, unverrückbar, zur Gottheit, die durch ihn wirkt und spricht, schreckhaft groß, wie Moses, als er vom Berge Sinai kam. Das Mystische in dieser Gestalt verbindet sich hier mit einer strotzenden, unwiderstehlichen Kraft, die mehr im Sein als in der Handlung sich äußert. Wenn je ein Maler Michelangelo nahe gekommen ist, so ist's Hodler hier in diesem Bilde. Es ist sicher kein Zufall, daß die erhobene Hand, so sehr an den Gestus Gottvaters in der Sixtina erinnert, der über den Wassern schwebt. Aber Michelangelo scheidet zwischen Schöpfer und Geschöpf, bei Hodler erzeugt der Gestus gewissermaßen die eigene Existenz, in dem er den Körper emporreißt und dieser in seinen Vertikalen ihm willig folgt. Der Gestus der Gestalt ist nicht nur Gestaltmotiv, sondern auch zugleich Bildmotiv geworden. Die ausgebreiteten Arme fesseln den Körper an die Bodenhorizontale, aus ihr entwickelt sich das Bein, kraftvoll in die vertikale Gliederung der Brust hineingearbeitet, die dem nach aufwärts gehenden Arm und der Hand die nötige Energie verleiht. Die Bewegungen der Gestalt wiederholen sich in dem Motiv der Wolken und durch die Ähnlichkeitsrelation zu dem aus der Bildgrenze gewonnenem Wolkenmotiv, ist sie ans Ganze gefesselt. Dadurch verbinden sich hier die monumentale Größe und asketische Strenge altchristlicher Mosaiken und die elementare Gewalt moderner, man möchte sagen germanischer Lebensenergie. — Diese Riesengestalt ist durch ihre sinnliche Abhängigkeit von der geometrischen Regelmäßigkeit der Bildgrenze zugleich ein Symbol von Schicksal und Gesetz geworden. Für Rafael war das Absolute der Natur das Unpersönliche, er bekämpfte, verneinte die Individualität der Person in seiner Kunst. Hodler schildert ihre Abhängigkeit zum erstenmal mit sinnlichen Mitteln. Aus dem ästhetischen ist so ein religiöses und ethisches Problem geworden, das die Kunst auf eigenem Boden löst und veranschaulicht.

Wie Kant die den begrifflichen Beziehungen innewohnende Notwendig-

keit eines gedanklichen Zusammenhanges zur Geltung zu bringen versucht, so strebt Hodler, die den sinnlichen Beziehungen innewohnende Notwendigkeit eines anschaulichen Zusammenhanges zu gestalten. Hodlers Kunst ist nicht idealistisch oder realistisch, sondern transzendental. Kant sagt: »Ich nenne alle Erkenntnis von Gegenständen transzendental, die sich nicht sowohl mit den Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von den Gegenständen beschäftigt«. Hodler gibt uns seine Erkenntnisart von den Dingen, wobei Natur nicht als ein bloßer Raum gefaßt wird, in dem sich die Gegenstände bewegen, sondern als der vereinheitlichende Wille, der sie erzeugt hat. Die Ähnlichkeit in der Grenze der ähnlichen Farbflecken ist das Grundprinzip, durch das Hodler die Einheit begreift. Lassen wir Hodler selbst reden:

»Parallelismus nenne ich jede Art von Wiederholung. — So oft ich in der Natur den Reiz der Dinge am stärksten spüre, ist es immer ein Eindruck von Einheit. — Führt mich mein Weg in einen Tannenwald, wo die Bäume sich hoch zum Himmel heben, so sehe ich die Stämme, die ich zur Linken und Rechten vor mir habe, als unzählige Säulen. Ein und dieselbe vertikale Linie (also Prinzip der Farbflecke), viele Male wiederholt, umgibt mich. Mögen sich nun diese Stämme hell von einem immer dunkler werdenden Hintergrund abheben, mögen sie gegen das tiefe Blau des Himmels gestellt sein, die Ursache, die in mir jenen Eindruck von Einheit bestimmt, ist ihr Parallelismus. Die vielfachen senkrechten Linien wirken wie eine einzige große Vertikale oder wie eine ebene Fläche.

Wenn man über eine Wiese hinblickt, wo nur eine einzige Art von Blumen sich dem Auge bietet, wo z. B. die Blüten des Löwenzahns sich in hellem Gelb von dem grünen Grunde des Rasens abheben, so wird man einen Eindruck von Einheit empfinden, der geradezu in Entzücken versetzt. Ich bemerke, daß die Wirkung größer sein wird, der Eindruck stärker, als wenn sich eine Mischung von Blumen da vor uns ausbreitete, die in Farbe und Form verschieden sind.

In allen den Fällen nun, in denen der Parallelismus nicht für sich allein als Ursache jenes Reizes zu konstatieren ist, läßt sich doch ein gewisses Element der Ordnung in der Natur nachweisen. So haben z. B. bei einer Blume alle Blütenblätter dieselbe Form und sind um einen Mittelpunkt gruppiert.

Ein Baum bringt immer Blätter und Früchte derselben Form hervor. Wenn Tolstoi in seiner Schrift »Was ist Kunst« sagt, man könne niemals zwei Blätter

desselben Baumes genau übereinanderlegen, so kann man mit größerem Recht behaupten, daß nichts einem Platanenblatt ähnlicher sieht als das Blatt einer Platane.

Ich muß noch hinzufügen, daß bei fast allen Beispielen, die ich eben angeführt habe, die Wiederholung der Farbe sich zu derjenigen der Form gesellt. Die Blütenblätter einer Blume, wie auch die Blätter der Bäume, sind im allgemeinen von derselben Farbe. — Dasselbe Prinzip der Ordnung nun erkennen wir auch im Bau des tierischen und menschlichen Körpers, in der Symmetrie der rechten und linken Körperhälfte.

Wenn wir nun unsere Lebensäußerungen mit diesen Erscheinungen in der Natur vergleichen, so sind wir erstaunt, dasselbe Prinzip wiederkehren zu sehen.

Wir wissen und wir empfinden es alle in gewissen Momenten, daß das, was uns Menschen eint, stärker ist als das, was uns trennt.« — (Hier spinnt sich von selbst die sinnliche Erkenntnis zur Weltanschauung fort.) Für Hodler liegt die Einheit zugleich in der Einfachheit der Erscheinung, er sucht sie auf ihre letzten und einfachsten Bedingungen zurückzuführen. Daher oft der Widerwille von seiten der Künstler, die sich an dieser Einfachheit stoßen und ihr Können dem vermeintlichen Nichtkönnen hier entgegenstellen. Sie vergessen aber, daß der Wert dieser wie überhaupt jeder Kunst nicht in dem sinnlichen Reichtum der Darstellung, d. h. in etwas Quantitativem liegt, als vielmehr in der Einheitlichkeit und Logik der Gestaltung. Das Erfundene ist freilich einfach, aber das Erfinden schwieriger als das »Nachahmen«.

In der Einfachheit beruht für Hodler zugleich die Klarheit seiner sinnlichen Vorstellungen. Die Einheit unseres Selbstbewußtseins innerhalb der sinnlichen Welt ist für ihn Objekt der künstlerischen Erkenntnis. Er will deshalb in der Kunst nicht die sinnliche Erscheinung von etwas »Wirklichem« begreifen, als vielmehr das zur Darstellung bringen, wodurch er zur Vorstellung von einer Wirklichkeit als einer geordneten und einheitlichen Welt gelangt. Jede Empfindung begreift er sinnlich in dieser Ordnung. Hiermit zieht er ähnlich wie jeder Denker seinem künstlerischen Begreifen feste Grenzen. Daß die Erscheinungen der einzelnen Gegenstände, Figuren oder Landschaften, im allgemeinen nicht den heute üblichen Vorstellungen entsprechen, für den »Geschmack« vieler »scheußlich« sind, tut nichts zur Sache. Denn auch diese unsere sinnliche Vorstellung von den Gegenständen trifft nur eine Seite ihrer Erscheinung. Der Laie vermag nur schwer einzusehen, daß jede Vorstellung von

der Erscheinung selbst wiederum nur eine Theorie[1] ist, in der er seine Umgebung begreift, daß er damit zumeist nur einen sehr geringen Teil derselben umfaßt. Man vergißt, was schon Kant lehrte, daß das, was wir Gegenstände nennen, nur Gegenstände für uns, d. h. nur möglich sind innerhalb der uns eigentümlichen Erkenntnisart. Die Existenz der Natur wird damit nicht in Zweifel gezogen, sondern nur die Natur unseres Begreifens erklärt. Für den Laien ist seine »Natur« zumeist die Wirklichkeit, »sinnliches Sein« aber ist nach Konrad Fiedler[2] »für uns nur als Empfindung und Vorstellung gegeben, unabhängig von Vorgängen in unseren Organen, — demnach nie als ein fertig Vorhandenes, in unser Bewußtsein eintretend und aus ihm wieder verschwindend, sondern stets als ein Werdendes, Erstehendes und Vergehendes«. Das Problem »Kunst und Natur« kann deshalb für Hodler so wenig eine Rolle spielen als »Schönheit« oder »Häßlichkeit«. Denn Kunst ist ihm nicht ein Mittel zum Zwecke der Nachahmung eines Naturgegenstandes, sondern ein Mittel zum Zwecke des Begreifens der Natur überhaupt. Indem er innerhalb der sinnlichen Welt über ihre einzelnen Erscheinungen und ihre gesetzlichen Beziehungen nachdenkt, muß notwendig etwas anderes herauskommen, als was »dem gesunden Menschenverstand« als einzelne Erscheinung geläufig ist. Daher die Entwicklung Hodlers von der »guten« Zeichnung zur »Verzeichnung«. Man hüte sich aber da ein »Reflektieren des Verstandes« zu vermuten, wo es sich um die Folge der Erwägung einer in der sinnlichen Welt tätigen Vernunft handelt. Da Hodler die sinnliche Erscheinung in all ihren Teilen als Ausdruck ihres Wesens faßt, so denkt er nicht an Bildfunktionen,[3] sondern an Seinsfunktionen, an die Äußerung der Lebensbedingungen in der Erscheinung.

Wenn Böcklin eine Felsschlucht malt, so gibt er etwa in den Felsen ein düsteres Verließ mit zwei schlanken Birken drinnen in der kühlen Enge des Grundes. Aus der besonderen Lokalisation des Gegenständlichen, hochstrebende Birken und beengende Felswände, ihrem körperlichen Mit- und Gegeneinanderwirken gewinnt er das stimmungsvolle, ins Märchen hinüberleitende Motiv, versinnbildlicht sich die Idee des Bildes. Hodler sucht rein aus der Erscheinung selbst, aus den besonderen Grenzrelationen der Farbflecken, die

[1] Theorie ist hier nicht mit Hypothese zu verwechseln. Theorie ist Anschauungsweise, eine Form der Anschauung.

[2] Konnerth, Fiedler, S. 70.

[3] Räumliche Klarheit.

Geschichte des Wesens alles Lebendigen in der besonderen Form seines Daseins sichtbar zu machen, wodurch sich auch die charakteristische Erscheinung des ganzen Raumes bedingt und erklärt. (Wasser und Felsen, Abb. 40.) Das Felsgeschiebe, zerbröckelt und zerkleinert von der unermüdlichen Wühlarbeit des Quells, wie eine gestürzte Ruine, zerfallend in kleinliches Gerinsel und nach unten sich senkend zu dem hurtigen, kleinen Bächlein zu seinen Füßen, dessen eiliger Zug nach der Tiefe den dunklen Silhouetten im Vordergrund folgt. Betont Böcklin (Abb. 38) die breitspurige Größe der Felsmassen, so liegt es Hodler daran, in der Erscheinung der Felsenschlucht ihr Dasein durch die kleinliche Arbeit eines Quelles zu erklären, das Riesenbett, das seine Existenz einem Zwerge verdankt. Die Form der Erscheinung, die Besonderheit ihrer Grenze, ist die Geschichte ihrer Veränderung. Diese Veränderung ist das Naturgesetz, der Naturwille, der in der Erscheinung selbst sich äußert, nüchtern und ernst. Van Gogh (Abb. 41) will Ähnliches: die Erscheinung soll Form gewordener Wille sein, aber dieser Wille ist nicht Naturgesetz, sondern ein regelloses, wildes, phantastisches Getriebe, in dem der ungestüme Wille zum Leben und die entsetzliche Angst vor der Vernichtung in gleicher Weise in diesem Stürzen und Steigen, Drängen und Fliehen zum Ausdruck gelangen. Böcklin hat die Schlucht in ihrer packenden Realistik in dem Bilde der Schackgalerie (Abb. 38) sehr viel großartiger gemalt, aber den gespenstischen Geist der Schlucht umgesetzt in einen Drachen, der in ihr auf Verderben sinnend haust. Doch die Schlucht bleibt Schlucht, tote Felsen dort, wo Van Gogh das Leben zu begreifen versucht. Für beide Künstler ist das Leben der Erscheinung ein schreckhaftes Geheimnis, aber für den einen dient es zur Illustration eines Märchens, für den andern ist es Form gewordener Wille, Seele. Freilich ist dieser Naturwille bei Van Gogh wilde Anarchie. Hier liegt die Grenze seiner Kunst Hodler gegenüber.

Da es Hodler darauf ankommt, diesen Willen in der Erscheinung sichtbar zu machen, darf man auch nicht mit Rücksicht auf die strenge Organisation der Farbgrenzen von einer ornamentalen Stilisierung sprechen. Zunächst ist jede Gestalt als Kunstwerk stilisiert, da sie dann eine individuelle und eben demnach stilisierte Ordnung der Erscheinung ist. Wir sollten uns abgewöhnen, diese nichtssagenden Schlagwörter zu verwerten. Gewiß war auch der Renaissance die Ordnung von Gruppen im Raume durch die Ähnlichkeit zusammenfassender geometrischer Figuren, Kreis, Dreieck u. a. geläufig (Fra Bartolomeo). Diese Figurationen waren jedoch nur für die Lokalisation der Gestalten maß-

gebend, aber sie waren keine sichtbaren Grenzen. Die Grenzen der Körper und die imaginären Grenzen, die die sinnliche Ordnung der Gruppen bestimmten, hatten nichts miteinander zu tun. Die Mittel der Vereinigung der Gestalten und ihr eigener Aufbau sind zwei verschiedene Dinge. Bei Hodler wollen sie ein und dasselbe sein. In der ältesten Kunst, besonders bei Giotto, findet man ähnliche Gestaltungsprinzipien, wie sie Hodler zum Ausdruck bringt.

Die Kunst Hodlers versucht das Weltanschauungsproblem rein im Sinnlichen zu fassen. So wird hier die Kunst vielleicht zum erstenmal mit Absicht, ohne hierbei die Grenzen ihres Reiches zu überschreiten, zu dem, was Kant als das Bedeutungsvollste an ihr hervorhob: »Die Kunst ist das einzig wahre und ewige Organon und zugleich Dokument der Philosophie.« Es läßt sich unschwer nachweisen, wie sehr auch diese Ideen in unsere Philosophie hineinspielen und wie gerade die sinnliche Auffassung der Weltbilder, die künstlerische Erkenntnis in den Vordergrund des philosophischen Denkens gerückt ist.

Das Problem Hodler ist mit dem üblichen Schlagworte vom »Individuellen« und »Typischen« ebensowenig berührt, als mit dem Hinweis auf die allegorische Auffassung der Gestalt. Denn wir sollen nicht durch unsere Phantasie an Stelle des sinnlichen Gegenstandes uns ein anderes Objekt oder Geschehen vorstellen, sondern nur das sinnliche Geschehen des Objektes selbst erkennen. Hodler wagt das Äußerste, um das Gegenständliche seinem Gestaltungswillen dienstbar zu machen. Die jüngste Kunst versucht hieraus die Konsequenzen zu ziehen, indem sie teilweise auf das Gegenständliche ganz verzichtet. Freilich erklärt Kant, daß Begriffe und Vorstellungen, denen nicht Gegenständliches zugrunde liegt, uns keine Erkenntnisse vermitteln können; doch lassen sich in der Philosophie auch Analogien zur jüngsten Kunst aufzeigen. Stellt Mach[1] den Denkprozeß entsprechend der Weltanschauung des Impressionismus, als bloßes Nachbilden sinnlicher Tatsachen dar, so sucht Simmel in der sinnlichen Ordnung der Erscheinung das Problem des Transzendenten, Leben und Sterben, Diesseits und Jenseits zu begreifen, das Rätsel unseres Daseins durch die Determination der Erscheinung zu erklären. Simmel entwickelt eine rein künstlerische Weltanschauung, die unter Spinozas und Hegels Einfluß, Hodlers Weltanschauung ins Philosophische übersetzt ...

[1] E. Mach, »Analyse der Empfindungen« S. 30.

»Den unorganischen Körper scheidet vor allem dies von dem lebendigen, daß ihm eine begrenzende Form von außen bestimmt wird, — sei es in dem äußerlichsten Sinne, daß er aufhört, weil ein anderer anfängt, sich seiner Expansion entgegenstellt, ihn biegt oder bricht, oder sei es durch molekulare, chemische oder physikalische Einflüsse, wie etwa die Form des Felsens durch Verwitterung, die der Lava durch Erstarren fixiert wird. Der organische Körper aber gibt sich seine Gestalt von innen her, er hört auf zu wachsen, wenn die mit ihm geborenen Formkräfte an ihre Grenze gekommen sind und dauernd bestimmen diese die besondere Art seines Umfanges. Die Bedingungen seines Wesens überhaupt sind auch die seiner Form, während für den unorganischen Körper die letzteren außerhalb seiner selbst wohnen.« Also äußert sich alles Lebendige in der Form der Erscheinung, sie ist das sichtbar gewordene Leben. So spricht der Philosoph und der Intellektualist! In der Metamorphose der Form, d. h. der sinnlichen Erscheinung, äußert sich der Weltenwille, erschließt sich uns sein Geheimnis. »Das Geheimnis der Form liegt darin, daß sie Grenze ist, sie ist das Ding selbst und zugleich das Aufhören des Dinges, der Bezirk, in dem das Sein und das Nichtmehrsein des Dinges eins sind.« Also ist die sinnliche Erscheinung (die Grenze) für den erkennenden Menschen »das Ding an sich«. In Grenzbeziehungen erfassen wir die ewige Einheit alles Seins. Der Tod bildet die Grenze des Lebens, aber indem er es begrenzt, formt er das Leben. Leben und Tod wird als ein sinnliches Ereignis aufgefaßt. Das Thema der Erkenntnis ist nicht das Verhältnis von Natur und Menschen, sondern Leben und Tod überhaupt. Der Tod schafft die Grenze im Unendlichen; das Leben tritt nur durch den Tod als Leben, als Begrenztes im Unendlichen, hervor, und durch den Tod als den Erzeuger des Endlichen wird erst sein Gegenpol, das Unendliche, erfaßt; indem das Lebendige stirbt, bekommt sein Leben eine Form, denn ohne Tod (Grenze) wäre das Leben eben das Grenzenlose selbst. Durch den Wechsel von Tod und Leben stellt sich uns in der ewigen Veränderung die Form dar. Diese Veränderung ist der Zustand der Welt, durch den das Dasein determiniert erscheint.

Aber diese Veränderung alles Seins ist hier nicht wie für den Impressionismus bloß »Bewegung« der Materie in der Erscheinung, sondern Wesensgesetz des Daseins, das sich in ihm offenbart. Simmels Einordnung der Persönlichkeit in dieses Daseinsgesetz als bloße Manifestation desselben, ist hierfür besonders charakteristisch. Er hebt nicht das hervor, was die Persönlich-

keit als etwas Individuelles uns wert macht, sondern versucht die Einordnung desselben in dieses große überpersönliche Wesensgesetz, das auch im einzelnen sich äußert. Er geht den Berührungspunkten des Individuellen mit dem Ewigen nach. »Im übrigen fände dieser Gedanke an der empirisch psychologischen Wirklichkeit seine Analogie. Die Seele jedes Menschen wandert zwischen Geburt und Tod durch unabmeßbare, viele Schicksale, Stimmungen, extrem entgegengesetzte Epochen, die, auf ihren Inhalt angesehen, gegeneinander ganz fremde Gesamterscheinungen bieten. Allein die Individualität des Subjektes läßt sie doch zu einem einheitlichen Bilde zusammengehen, wie der Stimmklang eines Menschen derselbe und unverwechselbare bleibt, wie wechselnde Worte er auch spreche, so bleibt eine Grundfärbung, ein Grundrhythmus, für all das, was dies Leben je erlebt, ein gleichsam apriorisches Formgesetz seines Tuns und Leidens, das das Zuendesein jedes einzelnen Inhaltes überlebt und als die Individualität des Ganzen sich auf den nächsten überträgt. Hiermit ist das Motiv angedeutet, aus dem heraus auch die Individualität als Träger der Metamorphose noch abgeworfen werden kann... Das stammelnde Kind, der Mann auf der Höhe seiner Schaffenskraft, der verfallene Greis — woraufhin werden diese Erscheinungen als eine Einheit angesprochen, als weil ein Lebensstrom sie durchfließt, der aber ihren Inhalten keinerlei Einheit und Vergleichbarkeit zu geben vermag und der, angenommen die Seelenwanderung bestünde als Tatsache, sozusagen keine größere Anstrengung, mindestens keine fundamental anders gerichtete, brauchte, um die noch etwas distanteren Inhalte vom menschlichen und tierischen in seine formale Kontinuität aufzunehmen... Von dem Glauben an Seelenwanderung herblickend, ist das einzelne Leben eine Abbreviatur des durch unermeßliche Zeiten und Formen erstreckten Daseins der Seele, etwa wie man das individuelle Leben als eine kursorische Darstellung des Gattungslebens gedeutet hat...« Das Ende alles menschlichen Wollens, seine »Begrenzung« durch den Tod und der Tod zugleich ist die lebenschaffende Macht. Die Lehre des Christentums vom ewigen Leben wird aufgegeben, Tod und Leben sind eines und das Tote hat die »apriorische Bedeutung«. So erscheint die Urnatur nicht als das Paradies mit goldenen Äpfeln und seligen Gefilden in heiterer »Schönheit«, wie es Böcklin gemalt, sondern als Dasein im schwermütigen Hindämmern, da das Lebendige sich durch den Schatten des Todes formt und die Sonne nicht Liebe spendend auf die Menschheit niederstrahlt, sondern das Licht seinen düsteren heimlichen Kampf mit der Finsternis in der schweigenden Unendlichkeit führt: das ist Cézanne.

Was Böcklin gegenständlich erfaßt hatte, wird hier zur rein künstlerischen Erkenntnis. Bei Böcklin der antike Pessimismus der Schicksalsidee, Menschen- und Naturwille in ihrem tragischen Gegeneinanderwirken. Bei Cézanne das Gegeneinanderwirken der Naturkräfte rein in der Erscheinung gefaßt, nicht Menschenschicksal, sondern Weltenschicksal. Das Entstehen und Vergehen ist der Zustand der Welt, ihr Wesen die Ewigkeit: Es gibt weder Sünde noch Strafe, noch Persönliches und Unpersönliches, nichts Vollkommenes und Unvollkommenes; die ethischen und ästhetischen Ideale sind ausgeschaltet. Das Leben ist nicht der hohe Preis des Menschenseins, wie ihn die Gottheit verliehen hat, sondern das menschliche Leben ist nur Leben schlechthin, wie alles andere auch, eine Form des ewigen Seins, bestimmt durch den Tod; ein zeitloses Willensgesetz, dargestellt in einem durch die Vorstellung geordneten Wirklichkeitskomplex. Es wäre aber falsch, hierin nur die groben Formen eines Materialismus zu erkennen. Das Leben ist nicht ein Ende, sondern eine ewige Verwandlung alles Persönlichen, bedingt durch den Tod. Das war Cézannes Darstellungsgebiet, seine Erkenntnis. Cézannes persönliche Eigenart hat ihn auf diesen Weg geführt.

Bernard schildert ihn als eine äußerst sensible Natur: verschlossen, einsam, schwer zugänglich, gelegentlich abstoßend, aber im Grunde seines Herzens voll kindlicher Gutmütigkeit und Harmlosigkeit, in rastloser Arbeit das Höchste von sich fordernd, immer unzufrieden mit seinen Leistungen und doch sich ihres Wertes bewußt, daher die krankhafte Angst vor anderen Künstlern; er betrachtet seine Kunst als seine Geliebte, die er eifersüchtig verbirgt, und seine Malweise ist sein Geheimnis, hinter das ihm niemand kommen soll. Ein scharfsinniger Kopf und doch Mystiker dabei. Daher vereinigt seine Kunst das ruhige Abwägen und den männlich festen Ernst des Gelehrten zugleich mit der verborgenen Leidenschaft und der Wunderliebe des Mystikers. Das Wesen der Erscheinung und ihr Reiz besteht für ihn darin, daß in ihr sowohl die kühle Strenge und Einfachheit des Gesetzes wie das tausendfältige Leben geheimnisvoller düsterer Gewalten zum Ausdruck gelangt. Was Hodler mit Vorliebe an der Erscheinung der Menschengestalt demonstriert, sucht Cézanne vorwiegend in dem landschaftlichen Raume zu begreifen, der ihm der Weltenraum ist. Faßte Hodler den Raum als farbige »Gestalt«, so Cézanne mehr als gestaltendes farbiges Licht. Er kommt noch vom Impressionismus her. Deshalb bleibt bei Cézanne die Vorstellung vom Persönlichen nicht an dem Menschen haften. Bei Simmel erscheint die Mystik irdischer Seelenwanderungslehre

und die erhabene Lehre des Christentums vom ewigen Leben des Menschen nach dem Tode als eine das Weltall umfassende Unsterblichkeitslehre in der Metamorphose der sinnlichen Erscheinung gestaltet. In der Metamorphose der sinnlichen Erscheinung begreift auch Cézanne das Geheimnis und Wesen der Welt. Bei Cézanne ist wie bei Hodler auch der Mensch nur eine solche Metamorphose. Wie der frühere Impressionismus die Welt als eine unbegrenzte Erscheinung der Lichtbewegung und diese Bewegung als Weltenzustand mikrokosmisch faßte, erscheint hier der Weltenzustand makrokosmisch gefaßt in den ewigen Grenzmetamorphosen der farbigen Körperwelt. Diese ewige Wandlung ist ihr Zustand. Simmel: »Religiöserweise pflegt die Unsterblichkeit einen anderen Sinn zu haben. Sie gilt hier meistens einem Haben, die Seele will Seligkeit oder das Schauen Gottes oder vielleicht nur ein Weiterexistieren überhaupt, oder, bei stärkerer ethischer Sublimiertheit, will sie eine Qualität ihrer selbst, sie will erlöst sein, oder gerechtfertigt oder gereinigt. Aber alles das kommt nicht in Frage gegenüber dem jetzigen Sinn der Unsterblichkeit, als des Zustandes der Seele, indem sie nichts mehr erlebt, indem ihr Sein sich also nicht mehr an einem Inhalte vollzieht, der in irgendeinem Sinne außerhalb ihrer selbst bestünde«. Hodler kam es darauf an, die Seele der Natur und das Gesetz in ihrem Willen zur Darstellung zu bringen. Deshalb wird auch die Form der menschlichen Gestalt von innen her bestimmt und überträgt sich von hier auf das gesamte Raumbild. Es wird zur sinnlichen Äußerung dieses überpersönlichen Willens, dessen Zentralpunkt die Seele des Menschen in ihrer tragischen Determiniertheit ist.

Auf diesen tragischen Ideengehalt, die leicht sentimental-dramatische Lebensauffassung Hodlers, den Rest der Renaissanceideen in seiner Kunst, verzichtet Cézanne. Der Mensch erscheint hier ohne besonderen seelischen Inhalt und tritt nicht nur als handelndes, sondern auch als denkendes und fühlendes Individuum völlig zurück — gegenüber dem Weltwillen. Entsprechend seiner mehr anthropozentrischen Auffassung des Naturwillens steigert Hodler diesen mit Vorliebe ins Große, Heldenhafte. Bei Cézanne steht die menschliche Gestalt nicht in dieser Weise im Vordergrunde des Interesses. Sie ist kein vollkommeneres Geschöpf wie das Tier oder die anorganische Materie. Alles ist Geschöpf des Daseinsgesetzes, das ihm durch die Form Leben verleiht. Der Mensch ist selbst wie alles andere ein Geheimnis des Weltengeschehens, demgegenüber er willen- und gefühllos als ein im Sinne der älteren Zeit unvollkommenes Wesen erscheint; keine scharfe Grenze, sondern bewegte, wechselnde,

unbeholfene Kurvaturen des Körperlichen in der strengen sinnlichen Einheit des farbigen Lichtes. Cézanne kommt der christlichen Lehre von der Nichtigkeit und Unvollkommenheit alles Seins gegenüber der göttlichen Macht in seiner Kunst sehr nahe, doch wäre es falsch zu sagen: der gegenständlichen »Unvollkommenheit« träte der gesetzlich geregelte sinnliche Zusammenhang, d. h. die Einheit der Erscheinung gegenüber, in ihr äußere sich allein der Wille einer dem Gegenständlichen übergeordneten Macht. Vielmehr läßt sich nur sagen, daß die Erscheinung der Gestalt hier determiniert ist durch das (farbige) Gestaltmotiv des Ganzen. Die Erscheinung des Figürlichen bestimmt nicht wie bei Hodler noch im Anschluß an die Renaissance die formale Kontinuität. Cézanne kann deshalb niemals bloße Aktfiguren oder Attituden wiedergeben, weil ihm die Gestaltung des Überpersönlichen, Übermenschlichen ... im Menschen wie der »Natur« interessiert.

Deshalb gestaltet Cézanne das Göttliche ohne sinnliches »Ideal«, religiöse Handlung, oder kirchliche Ideen; daher auch die Wahlverwandtschaft mit dem venezianischen Mystiker in Spanien. Cézanne kommt zu Greco, wie Manet zu Velasquez. Die Determination des Menschen wird bei Greco und Cézanne rein sinnlich gefaßt: Bei Greco das wilde Zucken des Lebendigen in den Grenzlinien der Farbflecken, die aber, streng gebunden an das Ganze, dem Licht untergeordnet sind. Bei Cézanne das Dasein, gegeben in einer großen Stunde, in der aus den nebelhaften Umrissen kaum erfaßbarer Körperlichkeiten ein unbegreifliches Etwas drohend und stark emporsteigt. Man kann dies das Göttliche nennen, das Unsichtbare, das uns im Sinnlichen sich mitteilt. Für Cézanne ist daher nicht die sinnlich »schöne« körperliche Erscheinung des Menschen als ein Individuum Ebenbild Gottes wie in der Renaissance und Antike, sondern die Welt ist — weit gefaßt — als eine Individualität der Ewigkeit gedacht.

Wie Cézanne den Menschen in seinen Beziehungen zur Natur gestaltet, zeigt seine nackte Figur (Abb. 44): ein Körper im kühlen, blaugelben Lichte, vom Rücken gesehen, die ausgebreiteten Hände auf einen Erdwall gestützt, in die Ferne sehend. Wie anders hatte noch Henry de Groux (Abb. 42), der Renaissanceepigone, im 19. Jahrhundert den Menschen gestaltet: wild blitzendes Licht, drohende Schatten, eine nackte Jünglingsgestalt in starken Bewegungskontrasten — hineingesetzt in das tobende Leben hoch sich aufbäumender Pferde mit fliegenden Mähnen und drängenden Gliedern, in großen Kurven zusammengefaßt und den Bewegungen des Bändigers sichtbar unterworfen.

Cézanne erscheint hier als Antipode von Henry de Groux. Nichts von

diesem Donnergang des Lebens. Brutal erscheinen die unbeholfenen Silhouetten des klobigen, schwerbeweglichen Gesellen, mit kleinem Kopf über der breiten Masse des Körpers. Ein Wesen in tierischer Befangenheit ohne Wunsch und Willen, dem Grenzenlosen gegenüber. Jeder Schuljunge, mit den ersten Grundregeln des Zeichenunterrichts vertraut, würde sich über diese »Verzeichnungen« entsetzen. Es ist also kein Zeichen von Kenntnissen, dergleichen zu tun. Denn es handelt sich nicht um einen Akt in gefälligen Kurvaturen in irgendeinem Raume, sondern um einen Menschen im Weltendasein, als dessen Teil er begriffen sein will. Der ganze »Akt« ist wie ein Gesicht behandelt, der Typus eines Wesens, unbeholfen, kindlich, schwerfällig, befangen, aber nicht bloß in der Pose, d. h. der Art zu stehen, sondern auch in seiner ganzen Erscheinung. Durch sie erhalten gewissermaßen diese außersinnlichen Eigenschaften ihre sinnliche Immanenz. Aber Unbeholfenheit in der Erscheinung des Gegenstandes heißt nicht Unbeholfenheit in der Bildgestaltung überhaupt. Der Körper und der landschaftliche Bildraum sind durchaus eine künstlerische Einheit. Cézanne tut, als kenne er den überwältigenden Reichtum der Erscheinung der freien Natur gar nicht. Er will nicht mit der Fülle sinnlichen Materials prunken. In scheinbar regelloser Weise, in breiten, schwerfälligen Formationen sind Helligkeiten und Dunkelheiten ringsum verteilt. (Der Künstler wird hier eine Unterscheidung von Schlagschatten und Selbstschatten, besonders in den unteren Beinpartien vermissen. Schlagschatten aber würden hier zu einer Deutlichkeit des Raumbildes führen, die dem Künstler seinen Absichten nach weder erwünscht, noch bei dieser auf Einheit dringenden Gestaltung gerechtfertigt wäre.) Man wird aber leicht erkennen, daß die das Dunkel gliedernden hellen Streifen rechts sich an den ausgestreckten Arm angleichen und diesen mit dem Vordergrund verbinden. Die die Dunkelheit begrenzenden Lichtflächen links dagegen nehmen ihren Ausgangspunkt in den hellen Wolkenstreifen rückwärts, um über den Arm hinweg nach vorne und in dem schräg konturierten Farbflecken unten wieder nach der rechten Seite hinüberzuleiten. Es wiederholen sich dadurch die in der äußeren Silhouette der Figur gegebenen charakteristischen Grenzlinien, Raum und Figur bedingen sich in ihrer Erscheinung gegenseitig. Wie die Grenzen der Farbflecken, so stehen diese auch ihrer Helligkeit nach in engster Beziehung: die Oberflächenlichter auf dem Körper kehren überall im Raume im gleichen Farbcharakter und ähnlicher Helligkeit wieder. Handlungslos erscheint hier der Mensch, nicht als eine Persönlichkeit, sondern nur als ein Geschöpf. Das im gegenständlichen

Sinne Unvollkommene seiner Gestalt ist hier der Stoff der Darstellung. Auch die Landschaft ist in ihrer grandiosen Einfachheit nur Geschöpf des überall sich äußernden Willens, der sichtbar nur in der Form sich mitteilt.

In Klingers Radierung (Abb. 2) betet der Mensch in der Natur die unbegreifliche Schönheit weinend an, oder er streckt verlangend die Hände aus dem Dunkel der Umgebung nach der mystischen Helligkeit im Himmel über ihm (Abb. 43). Da taucht das philosophisch-ästhetische Ideal wieder im Gegenständlichen des Kunstwerkes auf: der handelnde, fühlende, wollende Mensch tritt der Natur gegenüber, über sich selbst reflektierend; man denkt und handelt im Bilde, aber das Bild ist nur die Darstellung dessen, was gedacht oder gefühlt wird, nicht die Versinnlichung einer Idee überhaupt. Der Mensch sehnt sich nach jener höheren, geheimnisvollen Welt. Hodler und Cézanne gestalten das Geheimnis in ihm, bei Klinger »rührt« nur die Handlung, nicht die Erscheinung in ihrem besonderen Zusammenhang. Denn die Gestalt kontrastiert, so »naturwahr« sie auch ist, als Farbfleck grob mit dem Hintergrund: eine Gestalt im Raume, aber nicht eine farbige Erscheinung in einem farbigen Bildzusammenhang. Die Silhouette ersetzt zudem nicht, was der Farbe fehlt. Nur der, der mit den konventionellen Vorstellungen vom Gegenständlichen operiert, wird Klingers Schöpfung »schön«, Cézannes Schöpfung »häßlich« finden. Das Schöne liegt hier in der kalten Majestät des Kosmos, der den in dumpfen Ahnungen befangenen und gefangenen Menschen umfaßt.

Man kann angesichts solcher Schöpfungen oft die Meinung hören, daß Cézanne bei figürlichen Darstellungen versagt habe. Man hält den künstlerischen Willen, die besondere Erkenntnis, für ein durch die besondere Art der künstlerischen Begabung zu erklärendes »Unvermögen«. Doch ist eine solche Kritik durch den Hinweis auf Cézannes frühe Schöpfungen leicht zu widerlegen, die, wie etwa die »Entführung«, beweisen, daß er in einem primitiveren Stadium künstlerischer Erkenntnis das zu geben imstande gewesen ist, was man bei dem späteren Cézanne zu vermissen glaubt (Abb. 45). Die prachtvollen Rückenkurven des Mannes lassen keinen Zweifel darüber. Freilich an einer akademisch korrekten Aktzeichnung ist ihm schon damals nicht gelegen, wo es galt mehr als bloße Muskelbilder zu gestalten. In dem dunklen Körper des Mannes steckt eine Rubenssche Energie und die Erschöpfung und Willenlosigkeit des Weibes ist in fast klassisch edlen Konturen zum Ausdruck gebracht. Das »Ereignis« ist freilich hier noch mit der Darstellung der Gruppe selbst erschöpft. Der Hintergrund nimmt nicht an ihrem dramatischen Gegensatz teil.

Er bleibt nur Folie. Der spätere Cézanne kennt einen solchen Dualismus in der Darstellung nicht mehr. Das Ereignis besteht für ihn in den Farbrelationen des Bildes. Es kam nicht darauf an, was das Figürliche sagt, sondern was das Bild enthält. Der Bildraum ist nicht mehr Hintergrund für das Figürliche, sondern das Figürliche wird durch den Bildgedanken geformt (Abb. 49). Dem Prinzip nach folgt hier Cézanne den Spuren Rembrandts.

Gegenübergestellt sind zwei Radierungen Rembrandts (Abb. 47 und 48), eine vom Jahre 1646, die andere vom Jahre 1651, einer Zeit, in der Rembrandt in den Zenith seines Schaffens getreten war. In der älteren Arbeit sind zwei junge Gesellen fast nackt vor einer im duftigen Lichte verschwimmenden Kammer dargestellt, in der die Mutter mit ihrem Jüngsten spielt. Trotz der feinen Beobachtungen der Lichtrelationen merkt man doch, daß er in seinen Gesichtsvorstellungen, nur immer von der einzelnen Gestalt ausgehend, langsam zu einem Bildganzen sich durchzuarbeiten versucht. Indem er die Figuren mit ihrem Beiwerk zu einzelnen Farbflecken zusammenzieht, die in der Silhouette mehr oder weniger sich von der Umgebung trennen, werden sie durch die allmähliche Abnahme der Dunkelheit (Sättigungsgrad des Farbtones) in das Licht des Hintergrundes hineingeschoben. Frakturen sind hierbei in Menge stehen geblieben, am deutlichsten in der dunklen Terrainkulisse, die zwar eine gute Folie für den sitzenden Körper vorne bildet, sie aber auch von allem übrigen trennt. Überhaupt ist das Gefüge des Baues reichlich locker. Man sieht, daß die Pose der Figuren durch formale Erwägungen bestimmt ist. Das Bein der vorderen sitzenden Gestalt ist zum Zwecke ihrer Angleichung an die untere horizontale Raumgrenze gestreckt, während die stehende Figur des Zusammenhanges mit der sitzenden entbehrt. Gerade durch die Vielwisserei, die er in der detaillierten Schilderung des farbigen und stofflichen Reizes der Gestalten hier zur Schau stellt, haben ihm diese Erscheinungszusammenhänge schwere Mühen bereitet. Dem linken unter dem Oberschenkel durchgesteckten Bein fehlt sowohl die volle Körperlichkeit, wie der farbige Zusammenhang mit der Umgebung usw. Auch lebt noch ein Stück klassischer Pose in diesen träumenden Gestalten nach. Sie stehen und sitzen für ihre körperliche Beschaffenheit allzu manierlich herum, Teile des Bildraumes, den sie auszufüllen suchen, aber nicht zu gestalten wissen. In der späteren Radierung steht das einheitliche Farbbild des Raumes gleich von Anfang fertig vor ihm, die Gegenstände, Bäume, Wasser, Wiesen und Menschen sind nur locker umrissene Farbflecke im hellsten Tageslicht. Die Farbfleckgrenzen sind die Schatten im Bilde, das umgrenzte das Licht, dessen Glanz

durch einige wirre, dunkle Flecke am Körper der Figuren erhöht wird. Wie ein stumpfsinniger Trottel hockt der eine Mann an dem abschüssigen Seeufer, ein Klumpen, der nichts mit jener interessanten Silhouettierung und der koketten Verträumtheit seines fein gescheitelten und vornehm gerade sitzenden Kollegen auf der anderen Radierung zu tun hat. Aber es kam eben Rembrandt darauf an, die Geschwätzigkeit der menschlichen Gestalt der schweigenden Macht des still schaffenden Lichtes im unendlichen Raume unterzuordnen. Daher wird hier die Individualität der einzelnen Gestalt nach Erscheinung wie Ausdruck der farbigen Einheit des Raumes geopfert. Die »geistige Auffassung« der Figuren ist die Konsequenz der anschaulichen Erkenntnis. Man ist hier jenseits aller Geschmacksfragen.

Das Verständnis von Cézannes prächtiger farbiger Lithographie kann nun nicht mehr schwer fallen (Abb. 49). Menschen, stehend oder liegend, nur helle Farbflecke verteilt in dem flimmernden Lichtmeer des Raumes. Man sieht nicht die Struktur des Raumes, auch erhält man keine Klarheit über Handlung oder Charakter der Gestalten. Sie gehen unter in der Gestalt des Ganzen. Die harten Konturen der Berge, von der beweglichen Macht der Wolken umdroht, sind eher »interessanter« als die begrenzenden Linien der menschlichen Körper. Die dunklen Konturen der Körper sind Schatten des Lichtes im Raume. Man sieht nicht den Lichteinfall oder Gang des Lichtes, sondern nur farbiges Licht. Indem es Farbe ist, ist es Licht und Schatten in jedem Falle zugleich.

Die Landschaft erscheint als ein zeitloses Gebilde, weder schön noch häßlich, das den Beschauer einen Blick in die ewige Metamorphose des Lebens tun läßt: menschliche Wesen, verwoben in die sprudelnde Lebendigkeit des Ganzen, seine glitzernde Herrlichkeit, seine unbändige Gewalt, sein Geheimnis. Weder Freude noch Trauer wohnt in diesen Menschen. Sie sind nur sinnliche Manifestationen des Naturgeschehens. Wie Leben und Tod, so sind hier Licht und Schatten untrennbar verbunden. Sie dienen nicht der Illustration irgendeines durch Gegenstände sich vermittelnden Ereignisses, sondern sie sind in ihrer Sichtbarkeit dieses selbst. Auch fehlt deshalb in diesen Bildern das Pathos des Deklamierens ebenso wie alle Banalität.

Hans von Marées baut aus den nackten Menschen und den schlanken Bäumen des Waldes seine Räumlichkeit (Abb. 50) still, groß und einfach, wie eine Kirche. Marées kommt wie der junge Rembrandt vom Körper zum Raum. (In dem sog. Raub der Helena in der Neuen Pinakothek zu München ist das klassische Ideal der Körpereinheit und Körperschönheit auf den farbigen Raum

übertragen, indem alle Konturen der körperlichen Einzelheiten die groß kontrapostierten linearen Gegensätze des Gesamtraumes bestimmen und in sich vereinen). Im vorliegenden Bilde ist der Wald im Hintergrund dunkle Folie für die Gestalten. In seiner vertikalen Gliederung wiederholt sich zugleich verallgemeinert das Motiv der menschlichen Figuren, während der vielfach fein ausgeglichene Helldunkelkontrast als Farbmotiv abgewandelt im Boden erscheint, dessen Horizontalsilhouette (aus der Bildgrenze sich entwickelnd) kaum merklich in die Höhenformationen des Hintergrundes übergeführt wird. Die Haltung der Figuren ist nur mit Rücksicht auf diesen Bildgedanken erdacht. In der sich bückenden Gestalt erscheint das Horizontalmotiv, das durch die Horizontalsilhouetten der ausgestreckten Arme auch in den aufrechtstehenden Figuren wiederkehrt. Die horizontale und vertikale Gliederung des Raumes ist mithin für Marées Gestaltmotiv, das die Silhouette und damit auch die Haltung und Handlung der Figuren bestimmt. Deshalb haben sie im Gestus keinen individualisierten Ideengehalt, werden in ihnen keine Persönlickkeiten geschildert, sondern nur Menschen als Exemplare ihrer Gattung und im Sinn der Bildidee Exemplifikationen der Natur. Ihre Wesensähnlichkeit wird hier durch die Ähnlichkeitsrelation im Sinnlichen geschildert und erfaßt. Daher sind Marées' Menschen keine Männer der Tat, Helden oder Heroen, sie stehen teilweise mit jenem nach Innen gerichteten Blick da wie die Heiligen des Mittelalters, von einem Gedanken beseelt wie die Gläubigen, auf deren Antlitz sich Gottes Gegenwart bespiegelt. Überhaupt steckt ein gut Stück mittelalterlichen Geistes in diesem Epigonen der Antike. Aber das Ewige hat nicht jene schreckhafte Größe, vor der der mittelalterliche Mensch erzitterte.

Die Handlung ist hier allein durch die Bildidee bestimmt, unter Aufgabe aller illustrativen Zwecke. Aber der stoffliche Unterschied zwischen Körper und Raum spielt noch eine ausschlaggebende Rolle bei der künstlerischen Gestaltung, der das Ideal räumlicher Klarheit neben dem der sinnlichen Einheit zugrunde liegt. Das Dreidimensionale in gefälliger Entfaltung ist Gegenstand der Darstellung. Bei Cézanne und Hodler sucht sich die Bildidee von dieser herkömmlichen Konvention der Ordnung unserer sinnlichen Vorstellung freizumachen und in den Grenzbeziehungen der Farbflecken allein zum Ausdruck zu gelangen. Bei Hans von Marées kommen durch die Verbindung des Schönheitsideals mit dem durch die sinnliche Einheit gestalteten Naturgesetz Renaissanceideen zu Wort. Dem heiligen Frieden dieser Gesetzesschönheit steht in Cézannes Werken die mystische Metamorphose aller Erscheinungen gegen-

über. Die ethischen und ästhischen Unterscheidungen der Kunst Hans von Marées verschwinden vor der Erkenntnis Cézannes, durch die alle sinnliche Veränderung auf die einfachsten Grundtatsachen, den Wechsel von Hell und Dunkel, zurückgeführt wird. Der ewige Zustand des Seins ist Schönheit in der Gesetzmäßigkeit, sagt Hans von Marées; der Wechsel der sinnlichen Erscheinungen ist das ewige Weltengeschehen, ist sein Zustand, sein Wesen, seine Einheit jenseits aller ethischen und ästhetischen Ideen, sagt Cézanne.

Trübners Bild (Urteil des Paris, Abb. 46) ist ein drastisches Beispiel dafür, wie wenig mit der üblichen Bezeichnung »malerisch« gesagt ist. Denn auf die farbige Vereinheitlichung von Figur und Raum kommt es sowohl Marées wie Trübner an. Trübner glaubte, wie die meisten Impressionisten, durch die Vermeidung jedes Willensausdruckes oder jeder Geste am einfachsten die Figur rein als sinnliche Erscheinung im Ganzen wirken zu lassen. Ihr persönliches Leben wird der Bildidee geopfert, während bei Hans von Marées die Ähnlichkeit in dem Gestus und Ausdruck der Figuren Folge der aus der Bildidee sich ergebenden Erscheinungsanalogien ist. Diese bringen das Überpersönliche, die im ganzen sich ausdrückende Stimmung ins Bild, die bei Trübner fehlt. Trübner geht nicht von der dreidimensionalen Gliederung des Raumbildes, sondern von der komplementären Zerlegung der durch die gegenständlichen Unterschiede sich ergebenden Lokalfarben aus, wobei das Rötlich-Gelb der Figuren und das Grünlich-Blau ebenfalls komplementär gehalten ist. Er assimiliert Farbencharaktere, ohne systematischen Ausgleich der Helligkeitsdifferenzen. Man wird daher hier in dem konturalen Aufbau jene klare Überschaubarkeit des Maréesschen Bildes vermissen. Die Silhouette der Figur rechts hat weder mit der der Gruppe links noch mit der Bildgrenze etwas zu tun. Die räumliche und gegenständliche Unklarheit bei Trübner ist nur Mittel zum Zweck der sinnlichen Vereinheitlichung. Daher geht trotz des farbigen Kontrastes die Figur rechts nicht los von dem Laub, so wenig wie die des Paris, die, farbig mit dem Hintergrund verbunden, doch räumlich nicht nach der Tiefe rückt. Anstatt der Variation eines Standmotivs gibt Trübner drei seiner Gestalten dieselbe Haltung und Silhouette. Die Füße, bei Marées ein so wichtiger Faktor im Bild, verschwinden fast ganz in dem farbigen Wirrwar des Bodens. Trübner kämpft in seinen Bildern gegen die Bühne der Renaissance, um den farbigen Zusammenhang seines Weltbildes desto inniger zu gestalten. Aber er kommt hierbei über den stofflichen Unterschied des Laubes im Hintergrunde und der nackten Figuren des Vordergrundes nicht los. Man sieht mehr auf die Farb-

relationen von Raum und Gestalten als auf die Bildgestalt. Im Sinne des Impressionismus gibt Cézanne mit seinen Mitteln dasselbe, was Marées mit den seinigen erreicht (Abb. 51). Die breiten, durch die Rücken der Figuren gebildeten Helligkeiten wiederholen sich im Hintergrund wie ein Echo, während Trübner die besondere Farberscheinung des Laubes malte. Die Impressionisten glaubten zumeist das malerische Problem gelöst zu haben, wenn sie statt Blätter »Laub« malten und die Beziehung dieses farbig vereinheitlichten Gegenstandes zu andern herstellten. Cézanne formt sein Bild aus einem einzigen Element, dem Licht. Man sieht die Verwandtschaft des Verschiedenen, nicht seine Verschiedenheit, und, wo sich etwas aus der Umgebung zu scheiden scheint, entsteht niemals eine Trennung. Was für Hodler das Grenzmotiv, ist für Cézanne hier das Farbmotiv.

In Cézannes Bild (Abb. 51) sind Figuren überhaupt nur schwer zu erkennen. Man erhält eine Impression bewegter Körperlichkeit, die aber zurücktritt gegenüber dem unheimlichen Geflimmer von Hell und Dunkel im Hintergrund. Die über das ganze Bild verteilten Schatten rinnen wie Pechströme vom Himmel nieder, während die Helligkeiten des Lichtes die graublauen Wände in Fetzen zu zerreißen scheinen. Aber man spürt nicht wie bei Rubens den heißen Atem des Lebens oder wandert wie bei Rembrandts Kreuzigung aus dem Dunkel der unendlichen Tiefe in majestätische Himmelsweiten; man ahnt nur ein Geschehen im dämmrigen Raume, den das Auge vergeblich zu durchdringen sich müht. An das Gegenständliche, das Baden, denkt kein Mensch. Man sieht keine Hosen oder Strümpfe; die Bewegungen sind schwer zu charakterisieren. Auch weiß man nicht, ob es Zweckbewegungen sind oder der instinktive Ausdruck dumpfer Angst vor der lauernden Ungewißheit des Geschehens. Nimmt bei Hans von Marées die Helligkeit nach vorne zu, wo das helle Licht sich über den Leibern tummelt, so steigern sich bei Cézanne nach rückwärts die Kontraste. Daher sind auch die Gestalten vom Rücken gesehen, desgleichen folgt die Silhouette der Figurengruppe und die langen Äste des Baumes in zwei großen Kurven dem allgemeinen Zug nach der Tiefe. Hans von Marées' strenges Raumgerüst sucht die Massen im Bilde klargetrennt zu verteilen, bei Cézanne erfüllt eine mystische Innigkeit das farbige Gewoge. Für Hans von Marées war die Vorstellung »Raum« durch die sinnliche Relation des aus der dreidimensionalen Gliederung gewonnenen Koordinationssystems entstanden, um in der farbigen Harmonie des Endlichen die hehre Größe der Unendlichkeit zu erfassen. Cézanne suchte die unendliche Metamorphose alles

Seins in der tausenfältigen Verwandlung eines Farbmotivs zu gestalten, das nicht den Gegenstand in seiner charakteristischen Eigenart formt, sondern ihn hineinzwingt in das alles vereinheitlichende Gestaltungsgesetz. Daher zerfließen die Köpfe einzelner Gestalten in dem funkelnden Licht oder dem bläulichen Dunkel, wo Marées noch das träumende, suchende Auge und das individuelle Leben des Menschen gestaltet. Marées Konturen erscheinen hart, die Trübners plump gegenüber der Leidenschaftlichkeit, mit der diese wogenden Licht- und Schattenmassen Besitz ergreifen von der kleinen Endlichkeit menschlicher Gestalten, um das Unendliche zu formen. Richard Wagner läßt im Ring der Nibelungen die schweren Nebel des Gottes Donnar niedersteigen, der dann, verloren in der gewittrigen Unendlichkeit mit seinem blitzenden Hammer diese Wolkenmassen in Trümmer schlägt. Cézannes Bild enthält ähnliches, nur braucht er keinen handelnden Gott. Die Erscheinung ist Ursache und Wirkung zugleich, ähnlich wie in Michelangelos Erschaffung des Lichtes an der Sixtinadecke.

Räumliche Klarheit hat nicht ohne weiteres etwas mit künstlerischer, sinnlicher Einheit zu tun. Es ist leichter, ein Raumbild zu konstruieren, in dem die konventionellen Vorstellungen von der Körperlichkeit des benennbaren Gegenständlichen von vornherein die Tiefe schaffen, als bei einer solchen scheinbar anarchischen Freiheit des Lichtes die Einheit zu bewahren. Die feine Ökonomie in den Farbgrenzen gibt der Verteilung von Hell und Dunkel nichts nach. Die Gesichtsvorstellung des Künstlers hat links ihren Ausgangspunkt genommen. Die hier in dem nach links sich neigenden Baum und den Figurengruppen ansetzende diagonale Tiefenentfaltung des Raumes versinkt in den Horizontalkonturen des Vordergrundes, während die Vertikalformationen der Gestalten sich im Hintergrunde verlieren. Wem ihre »Modellierung« zu gering erscheint, möge bedenken, daß eben auch hier die menschliche Figur ihr Vorrecht in der Natur aufgegeben hat zugunsten der großen, im Wechsel von Hell und Dunkel sich symbolisierenden Naturmetamorphose. Cézanne hat selber seinen Willen hier entsprechend formuliert: »On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire moduler . . . Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude . . . Les contrastes et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé.«

Der Vergleich der badenden Frauen von Cézanne (Abb. 53) mit den »Badenden« Renoirs (Abb. 52) illustriert sein Verhältnis zu einem hervorragenden Vertreter des französischen Impressionismus. Renoir: weiche Körper im weichen Licht, alles wirr und verwirrt, wie der Sonnenstrahl, der sich in

den Wellen der Atmosphäre bricht, ein liebliches Stück Rokoko ohne die kokette Grazie, mit einer etwas aufdringlichen Betonung der Freiheit des farbigen Lichtes — eine Kunst der Bourgeoisie, die vom Geist der Revolution angekränkelt ist. Bei Cézanne eine paradiesische Farbenpracht in den »Bäumen«, große Licht- und Schattenmassen sich zusammenballend, wie Wolken, die aus der Erde steigen, in einem riesenhaften Raum, die Figuren klein und unscheinbar und doch mit der Struktur des Ganzen innigst verwoben, Glieder und Seele des Raumes zugleich. Bei Renoir fehlt jeder Sinn für das Zusammenwirken der Farbsilhouetten; oft stehen die Leiber als helle Farbflecke hart gegen den Grund, jedes der hübschen Kinder bemüht sich eben nur, eine gefällige Pose zu machen; Cézanne ist von Pose frei, seine Figuren interessieren nicht in ihren Einzelheiten, sie wirken nur in und mit dem Ganzen, als dessen farbiger Teil sie erscheinen. In Renoirs Bild ist der stoffliche Unterschied zwischen Gestalt und Raum auch zu einem künstlerischen geworden: weiche, breite Licht- und Schattenmassen vorne, kleinlich-pointillistisch verteilte Farbflecken hinten. Das Farbmotiv mag dasselbe sein, das Grenzmotiv ist ein völlig anderes. Bei Cézanne sind diese Unterschiede aufgehoben und die Gestalten nur Begleitmotiv für das geworden, was der »Raum« sagt. Renoir untersucht die Farbrelationen nach der Tiefe hin — Problem der Luftperspektive — Cézanne, wie ein Klassiker, die farbige Harmonie innerhalb der Bildgrenze. Unter »Harmonie« versteht er nicht den allmählichen Zusammenschluß verschiedener Teile wie die Renaissance, sondern die Wesensgleichheit und Einheit aller Teile. Es gibt keine »Übergänge« sondern nur das Ganze. Er charakterisiert nicht die Bäume oder den Wald und die Figur, sondern er sucht und findet in ihnen ein sie gleichmachendes Erscheinungsmotiv, dessen Abwandlung der Inhalt des Bildes ist. In Renoirs Gemälde spielen nur die Mädchen unter sich, an deren knospenden Körpern und naiven Bewegungen sich das Auge freuen soll. Bei Cézanne ist die Natur »Spielgefährte«. Man sieht weder Weg noch Steg, kein Wasser und keine Bäume, nur diesen das Ganze schaffenden und im Ganzen lebenden Willen.

In dem Bild aus der Sammlung Pellerin (Abb. 55) sucht Cézanne an Stelle dieser großen und gütigen Natur das dämonische Treiben der Liebe, den Sinnenrausch zu gestalten. Auch hier darf man natürlich sich nicht an der unzulänglichen Charakteristik der Körperwelt stoßen. Das »Bild« ist ihm Träger seiner künstlerischen Idee. Hierbei muß er notwendig von dem Eindruck des Gegenständlichen ablenken, um im Ganzen seinen Willen — die Bildidee —

sinnlich zum Ausdruck zu bringen. Tizians Bacchanal (Abb. 54) mag die Anregung gegeben haben: die größere, schattigere Baummasse links, die kleinere rechts und die von rechts oben sich nach vorn hinziehende Hügelkulisse finden sich in beiden Bildern. Es lag Tizian viel daran, das wirre, unüberschaubare Durcheinander der Gestalten wiederzugeben, ihre selige Trunkenheit, ihre bacchantische Lust und die süße Ruhe. Aber es hilft nichts, daß er die Figuren gruppenweise in schwüle Schatten verschwinden oder im ermattenden Lichte sich baden läßt, er kommt von der einzelnen Gestalt nicht los. Der erdrückende Reichtum der Bewegungsmotive (von antiken Statuen und Rafaels und Giorgiones Gemälden) läßt ihn nicht frei werden. — Was viele bewundern, ist eben Cézanne gegenüber eine Schwäche des Bildes, die Fülle der Schönheit im einzelnen täuscht leicht über die Lücken und Risse im ganzen hinweg: scharf sondert sich die Kontur des hellen Venusleibes im Vordergrund von der massiven Dunkelheit; dasselbe gilt für die tanzende Mänade dahinter oder den ausgestreckten Arm der liegenden Frauengestalt; auch in den Baumsilhouetten wiederholen sich ähnliche Kontraste. Tizian drückte seinen Willen wohl durch die Gestalten, nicht aber in der Gestalt des Raumes aus; der Jubel unten findet nicht sein Echo. Die Bäume, Wolken und Hügel sind durch zu eingehende gegenständliche Charakteristik Erscheinungsindividualitäten geblieben, die der anschaulichen Einheit des Bildes notwendig entgegenstehen. Cézanne gibt in den Figuren nur den Eindruck eines liebestollen Ringens, Arme greifen, wehren, Körper drängen, sinken, fallen, keine blitzartige Bewegung, sondern ein schwüles Gewoge, keine Gestalt, sondern nur den Taumel in den Gestalten. Die Wiese und der Körper, die Wolken und die Bäume sind ein und desselben Geistes; es ist derselbe Wille, durch den sie sich formen und ihre Form ist der Wille. Die Silhouette des Hügels geht der des Baumes parallel. Die der Schlafenden sich nähernde Gestalt links verbindet sich durch den dunklen Ton wie durch die Silhouette mit dem Baum darüber. Die Schrägen der Wolken dahinter wie die Gestalten davor und der Baum rechts gehen allmählich in die vertikale Bildgrenze über, die wilden Dunkelheiten in die lodernde Leidenschaft des Lichtes. Die Körper liegen oder stehen nicht auf einer Wiese, sie formen sich vielmehr aus Helligkeiten und Dunkelheiten, die das Ganze bilden. Das Liebestollen erscheint nicht wie bei Watteau oder Tizian als ein wilder Taumel, in dem Dionysos Feste feiert; die Liebe in der Natur ist hier Bestimmung, ihr Wesen. Hinter aller Leidenschaft steigt der große Ernst des Gesetzes empor. Der spätere Tizian ist freilich dann in Werken wie der »Verkündigung« oder

»Christi Himmelfahrt« in San Salvatore in Venedig ähnliche Wege gegangen wie Cézanne. Am nächsten von den alten Meistern jedoch steht Cézanne Tintoretto. Daher wohl auch sein uns von Bernard übermittelter Ausspruch: »Wie die Venezianer müßte man malen können!«

In der »Taufe Christi« Tizians der Pinakothek des Kapitols (Abb. 56) noch gefällige Posen, eine zurechtgestellte Gruppe! Der Raum wird zwar in seinem Aufbau durch die Figuren bestimmt, ist aber im wesentlichen nur dunkle Folie, um das glanzvolle Licht der Leiber zu steigern. Die Farbflächen stehen hart gegeneinander (Beispiel: das linke Bein von Christus oder der dunkle Baum vor dem hellen Himmel). Das Raumbild ist zwar klar und übersichtlich disponiert, doch ohne daß die gegenseitigen Beziehungen der Farbfleckgrenzen einen bestimmenden Einfluß auf den Bildcharakter erhielten. Die Handlung bleibt auf die Gruppe beschränkt, sie erfaßt nicht den Raum.

Tintoretto dagegen macht aus ihr ein Naturereignis (Abb. 57). Das Bild ist Ereignis; die Gestalten der Hauptgruppe sind selbst kaum sichtbar oder als handelnde Persönlichkeiten charakterisiert. Und doch ist das Motiv ihrer Bewegung (Silhouette) bestimmender Mittelpunkt des ganzen Bildes. Man denkt an die Naturschilderung im Lukas-Evangelium: »Und es war eine Finsternis über das ganze Land bis um die neunte Stunde und die Sonne verlor ihren Schein . . .« Das Naturereignis leitet das Weltgeschichtliche ein: eine dunkle, sich neigende Felswand, davor sich neigende Gestalten, dahinter, im Silberlicht das Ufer umsäumend, sich neigende Gestalten, tausendmal wie ein Echo wiederholend die Bewegung und Konturen der sich neigenden Gestalten am Wasser: Christus und Johannes; die Wolken oben zerreißen, rollen, neigen sich — ein einziges Motiv, den ganzen Raum erfüllend, ihn gestaltend. Die Handlung ist sinnliches, farbiges Ereignis geworden, gebunden an den Bildorganismus; daher das Bedürfnis nach Dunkelheiten im Vordergrund und das Zurücktreten der kaum erkennbaren Hauptdarsteller nach dem Hintergrund, die Vernachlässigung aller interessanten Details, Stoffe, Kurven oder Bewegungen, was Tintoretto, diesem größten der italienischen Maler, von Jacob Burckhardt das Epitheton »genialer Schmierer« eingetragen hat. Ob man heute geneigt ist, aus solchem Fehlgriff der Kritik die praktischen Konsequenzen zu ziehen?

Tintoretto hatte eine Handlung zu gestalten, die er auf das Gesamtbild überträgt. Cézanne will aber gelegentlich auch diese Handlung als Mittel zum Zwecke der Darstellung beschreibbarer Ereignisse völlig ausschalten, um in

der Erscheinung selbst das Geschehen zu gestalten. Man könnte das freilich von den Impressionisten auch sagen. Man weiß, wie in Manets »Frühstück« (Abb. 58) gegenüber Rafael[1] alles, was nach äußerlicher Gefallsucht aussieht, vermieden wird; daher die steile Rückenkontur des Weibes gegenüber der eleganten Kurve der entsprechenden Gestalt und die Alltagsmenschen in ihrer simplen Ruhe gegenüber der anspruchsvollen Gebärde der Götter des Altertums. Manet interessierte eben nicht der ornamentale Reiz der Gestalt, als vielmehr die Beziehung ihrer farbigen Erscheinung zum Raume, der er wesentlich gründlicher nachgeht als der Italiener. Cézanne wagt noch mehr als Manet. Das »klassische« Gruppenmotiv wirkt in Manets Werk noch nach. Man merkt eben doch, daß er von den Figuren zum Raume, als einem Accessorium, kommt. Uns erscheint heute vieles altväterlich, was zu Manets Zeiten große Verwunderung erregte. Für Cézanne wären hier zu viele Einzelheiten gegeben; Schuhe, Hose, Rock hätten ihm zu viel stofflichen Eigenwert besessen und der gutmütige Ernst des Raumes hätte ihn gelangweilt trotz aller malerischen Feinheiten.

Man sieht es Cézannes Schöpfung (Abb. 59) ohne weiteres an, daß hier einzelnes kein Vorrecht beansprucht; den Schrägen der Figuren folgen die Baumstämme und formen ein seltsames spitzbogiges Tor, das den Ausblick auf eine feierlich heraufziehende lichte Wolke gibt, der einzelne Gestalten sich zuzuwenden scheinen. Man muß sich wieder jener Taufe Christi von Tintoretto oder der Hodlerschen Bilder erinnern und ihrer vielfachen Wiederholung eines den ganzen Raum erfüllenden Motivs: die sich neigenden und steigenden Wolken, die sich neigenden und steigenden Bäume, die sich neigenden und steigenden Gestalten auch hier! Daher die seltsame Stille und mystische Größe in dem Bilde. Jede detaillierte und exaktere Wiedergabe der einzelnen Körper hätte eine klarere Herausarbeitung der aus dem Bewegungsmotiv sich ergebenden Individualisierung der Gestalt nach sich gezogen und statt des Gemeinsamen wäre das Verschiedene betont worden. Durch diese Gestaltung des Körpers erreichte aber Cézanne, daß immer nur jene eine charakteristische Silhouette in einigen Variationen sich uns bietet, die in allen Erscheinungen des Bildes sich wiederholend, dessen Einheit herstellt. Er gestaltet hierbei nur mit einem Minimum von Schatten und hat sich nicht wie Tintoretto durch deckende Dunkelheiten im Vordergrund aus dem Dilemma gezogen.

Cézanne wagt die volle Helligkeit des Tages zu geben. Das ganze Bild

[1] Siehe Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrg. I, S. 1/2, wo der Stich nach Rafaels Entwurf publiziert ist.

ist eigentlich nur in zwei Tönen: in einem lichten Blau und einem Graugelb gemalt, was dem Bilde eine erstaunliche Frische gibt. Morgenluft auf Bergeshöhen! Die Figuren dazu in jener dumpfen Befangenheit, ohne daß man irgendein Gesicht oder eine Geste sehen würde oder Veranlassung hätte, an die Gesellschaftsklasse dieser Menschen oder an ihre Nacktheit zu denken. Ohne Ausdrucksbewegung wirken diese Figuren nur als Chorus, dessen Bewegung eben durch die Regelmäßigkeit und den Rhythmus zur Geste wird, die uns hinter den nichtigen Einzelheiten überall das ernste, feierliche Antlitz des Kosmos zeigt, der mit der lichten Wolke vor uns wie ein Wunder in dem Bilde aufsteigt, in dem der verdunkelnde Schleier des Rätsels über die leuchtende Frische starken Lebens sich breitet — vielleicht das imposanteste Manifest der neueren Malerei, in dem sie sich zur Mystik bekennt.

Daher fühlt sich Cézanne auch zu einem Mystiker wie Greco schon durch sein Sentiment hingezogen. Die Dame mit der Boa (Abb. 61) ist nach dem Greco zugeschriebenen Bilde (Abb. 60) Dama del Armiño (im Besitze des Sir John Stirling Maxwell) gemalt worden, aber doch Cézannes künstlerisches Eigentum. Er strebt hier nach der hieratischen Strenge der mittelalterlichen Künstler und will wie sie den höheren Willen in den Gestalten malen, der ihre Erscheinung, Haltung und Bewegung bestimmt. (Daher in den Schöpfungen Cézannes das Religiöse ohne Religion.) Niemals finden wir bei ihm körperliche Einzelheiten (Körper, Kopf, Arme, Hände) ohne Rücksicht auf den Erscheinungszusammenhang gegeben, wie das z. B. bei dem niederländischen Bild (Abb. 63) der Fall ist. Hier liegt der Ausdruck nur in Kopf und Hand, der Körper dagegen ist bloß ein notwendiges Übel. Die Hände wollen nur mimisch wirksam sein, ihre Beziehungen als Farbflecken zu den Grenzen der Farbflecke des »Körpers« werden nicht untersucht oder gegeben. Rembrandt dagegen geht in seinem Selbstbildnis der Münchener Pinakothek (Abb. 62) von der Silhouette des Körpers aus, die die des Hutes bestimmt; der Kontur der Schulter geht der linke obere und der rechte untere Hutrand parallel, der oberste Rand des Hutes wird durch die horizontale, die linke Silhouette (vom Beschauer aus gesehen) durch die vertikale Bildgrenze bestimmt. Der Kopf wiederholt die Silhouette des Hutes und die Konturen der Arme; Hände und Gewandausschnitte assimilieren sich in ihren äußeren Grenzen denen des Körpers. Das Gesamtbild des Hutes wiederholt in umgekehrter Folge die Silhouette des Körpers usw. Man pflegt das »Rhythmus« zu nennen, doch handelt es sich einfach um das Sichtbarmachen von Erscheinungsanalogien zweier verschiedener Gegen-

stände, Kopf und Körper, wodurch der Künstler ihre Einheit zu erreichen sucht. Das »Ereignis« liegt hier in der Erscheinung, nicht in den körperlichen und mimischen Bewegungen mit ihren jenseits der Erscheinung liegenden Inhalten.

Cézanne hat ähnliche Probleme im Auge. Mußte Rembrandt den Kopf an den sich vorwiegend der Breite nach entwickelnden Körper angleichen, so geht Cézanne (Abb. 61) von dem Hochformat des Kopfes aus und stellt auf seine äußeren Silhouetten das ganze Bild ein. Daher die vertikalen Außen- und Innensilhouetten in dem Gewandaufbau, das Hochziehen der Boa an der Wange links und ihr Herabgleiten an der rechten Seite. Das Kopftuch dazwischen gleicht diese Erscheinungsdifferenzen verbindend aus und ist zugleich bestimmender Rahmen für den Kopf. Der Kopf »wächst« im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Körper heraus. Beide sind aus verwandten Motiven komponiert. Die »Deformation« des Kopfes dient seiner Vergeistigung im Dienste des Ausdrucks, dessen seltsames Gemisch von träumerischer Weichheit und starkem Willen sich auch auf die Erscheinung überträgt. Daher fehlen die eleganten oder pathetischen Konturen der gotischen Werke, an die mancher erinnert werden mag. Trotz der kindlichen Unbeholfenheit und Zaghaftigkeit ihrer fast nervösen Beweglichkeit ordnen sich die Konturen einer strengen sinnlichen Einheit unter, wie es der Ruhe in Haltung und Geste entspricht.

Gegenüber Cézanne hat der Meister von Toledo einen schweren Stand. Das Gesicht und der Stoff des Mantels sind zwei verschiedene Dinge. Bei Cézanne sind die schüchternen Konturen des Gesichtes schon in der »Boa« enthalten. Bei Greco ist das Tuch nur um den Kopf geschlungen, sinnlich von ihm getrennt, Cézanne macht aus ihm ein Begleitmotiv, das den Konturen des Kopfes sorgfältig nachgeht und nach den abfallenden Passagen der rechten Seite hinüberleitet. Auch der über die Brust fallende Teil des Tuches vermeidet die steife Gerade des Bildes von Greco. Cézanne gestaltet hier die sich wölbende Brust und gleicht die sensitiven Linien der Umgebung an, die freilich nicht bloß »Körper« ist, sondern durch Variation des im Gesichte gegebenen Grundmotivs Erweiterung und Steigerung seines Ausdrucks. Cézanne war auf das Zusammenarbeiten der Silhouetten streng bedacht. Daher wird auch die dunkle Kontur des Haares im Gegensatz zu Greco den Vertikalmotiven des Kopfes angepaßt. Bei Greco ist das Auge ein für sich bestehender Farbfleck. Bei Cézanne umhüllt die gleiche schimmernde Helligkeit Auge, Gestalt und Hintergrund. Das Auge der Gestalt Grecos blickt den Beschauer an, bei Cézanne liegt über ihm etwas Trübendes und doch auch Verklärendes, das in der ganzen Bildkomposition

Gestalt gewonnen hat. Das Bild hat etwas von der erhabenen Ruhe der Mona Lisa und etwas von dem Mystisch-Spirituellen mittelalterlicher Gestalten. Leonardo hat sein Ideal der Frau in der Mona Lisa gestaltet, das Ideal der Persönlichkeit. Cézanne schildert nur das Individuum Mensch in seiner Empfindsamkeit, still, zaghaft, bescheiden, unsicher und in ihm doch die Größe des Zeitlosen in der strengen Gebundenheit der Einzelexistenz. Gauguin ist da viel gröber (Abb. 64). Die nackte Gestalt verkörpert ein Stück der Kindlichkeit urweltlichen Daseins. Man denkt hier doch noch bis zu einem gewissen Grade an soziale Manifeste, fühlt in der Kindlichkeit der Gestaltung die Sehnsucht nach jener von aller Zivilisation befreiten, im Mythos träumenden und fürchtenden Menschheit. Cézanne liegen solche Dinge ganz fern, daher auch seine Abneigung gegen Gauguin. Er fühlt die didaktischen Tendenzen dieser Kunst. Gauguin illustriert und schmückt, Cézanne erobert sich neue künstlerische Welten. Die »Psyche« liegt in dem durch die sinnliche Erkenntnis gestalteten Leben.

Bei solchen Anschauungen konnte natürlich Cézanne kein »Porträtist« sein. Man wird in Cézannes Porträtdarstellungen nicht auf das Gesicht des Porträtierten, als vielmehr auf das Bildgesicht zu achten haben. Es kommt ihm weder darauf an, eine soziale Klassifizierung anzudeuten, noch mit einer interessanten psychologischen Analyse zu prunken. Das »Seelische« liegt für ihn auch hier ganz im Anschaulichen. Wer deshalb in diesen Bildern auf die Personen achtet und nicht auf die Erscheinung, wird den Kunstwerken natürlich ferne bleiben, denn die Erscheinungsbeziehungen sind »Handlung« und »Charakter« zugleich. Man wird Cézanne übrigens auch hier am besten verstehen, wenn man von den alten Meistern herkommt.

Das Porträt Cézannes (Abb. 67) kann die Nachbarschaft der Rubensschen (Abb. 65) und Rembrandtschen (Abb. 66) Bilder wohl vertragen. Rubens, ein rechter Renaissancearistokrat mit togaartigem Mantel, in den stillen, großen Linien die michelangelesken Rundungen des Körpers formend, der ohne Hände nur durch die wohlberechneten stolzen Linien in den dunklen Farben, eine willkommene Resonanz für den herablassenden Stolz und die überlegene Ruhe im Gesicht bildet. Die imponierende Sicherheit, mit der dem Gegenspiel von Gesicht und Körper Ruhe geboten wird, die bezwingende Logik der Erscheinungszusammenhänge kommt hier im Anschluß an das Kunstideal der Renaissance zum Ausdruck. Bei Rembrandt dagegen die düstere Verschlossenheit und Verbohrtheit des Gelehrten in dem Greisenkopf, ohne imponierende Pose. Das

Lebendige ist nicht wie bei Rubens Aktion, sondern ein Zustand, der sich in der Metamorphose der Erscheinung mitteilt. Er baut nicht die Erscheinung des Körpers in gefälliger Haltung selbstbewußt in klarer Endlichkeit auf, sondern er sucht die unfaßbare Kompliziertheit der Erscheinung als etwas unendlich Bewegtes, Farbiges im Bilde zu fassen. Körper und Raum, Hell und Dunkel, sind nur Nuancen eines Lichtes. Aus dunklerem Lichte hellen sich die Formen des Kopfes auf, mühselig in wilder Zerrissenheit. Doch diese »Zerrissenheit« betrifft nur das Gegenständliche, nicht seine Erscheinung. Rembrandt hatte eine leichte Wendung des Kopfes darzustellen, eine Bewegung, die seiner Haltung entsprechend von links hinten nach vorne und schließlich nach oben rechts und hinten geht. Nun stellt er die rechte Hälfte des Kopfes von oben (Backenknochen, Jochbein und Augenbogen), die hinteren analogen Stücke von unten gesehen dar. Im gegenständlichen, d. h. anatomischen Sinne, eine Unmöglichkeit, im künstlerischen Sinne aber deshalb »richtig«, weil der »anatomische« Tatbestand nur Erscheinungszusammenhang, das heißt nur der sichtbare Niederschlag der percipierenden Vorstellung ist. Dadurch, daß eine Hebung oder Senkung am Kopfe durch die Tastempfindung als da oder dort gelegen bezeichnet wird, ist noch gar nichts über den Erscheinungszusammenhang ausgesagt. Es genügt eben nicht, daß man weiß, wie eine Bewegung mit dem Kopfe vollzogen wird, vielmehr kommt es darauf an, sie in eine Gesichtsvorstellung umzusetzen, d. h. sich ein sinnliches Bild von ihr zu machen. Die Aufsicht ergibt die »Bewegung« nach abwärts; die Untersicht nach aufwärts. Hier finge die kunstwissenschaftliche Betrachtung von Rembrandts Schöpfung eben gerade an, wo das Wort allein sich als unzureichend erweist. Daß das Werk Rubens' (Abb. 65) für gewöhnlich leichteres Spiel beim Wettlauf um die Gunst des Beschauers hat, liegt gerade darin, daß es jene tief greifenden Kenntnisse vermissen läßt, die Rembrandts Schöpfung in sich birgt. Das hängt nicht vom Zeitgeschmack ab, sondern wird immer so sein, so lange es Künstler und Laien gibt.

Cézannes Porträt (Abb. 67) ist mehr ein Monument als ein Kopf. Wie ein Gewölbe wächst die Stirne über der rätselhaften Dunkelheit der Augen empor, die düstere Schwärze des Bartes und der Haare sondert sich in grandioser Kurve von den helleren Flächen, um das Körperliche wie mit Eisenklammern zu umfassen, und das mächtig vordringende Licht an das Dunkel des Raumes zu fesseln. Durch das Kontrapostum von Körper und Kopf erscheint das Bild mit demjenigen Rubens' verwandt. In der Art, wie der Kopf hinter der im Lichte

schimmernden Rückenfläche emporsteigt, erinnert er an den des »Giorno« Michelangelos, nur daß an Stelle der wilden Energie hier das Lebendige mit einer hehren Ruhe vor uns aufsteigt, wie ein Gestirn am schwärzlichen Himmel der Nacht.

Die Köpfe Rubens' und Rembrandts haben einen klar erkennbaren, positiven seelichen Gehalt, den man gerne zum Wertmesser für sein Urteil zu machen liebt. Hier tritt das Lebendige gleich einem Rätsel an uns heran, ohne Pose oder Geste, Charakter oder Handlung. Das Sinnliche wird hier nur in seiner eigenen Wesenheit als künstlerische Erscheinung aufgefaßt, losgelöst von allen Beziehungsmöglichkeiten, die außerhalb dieser sinnlichen Individualität liegen. Es ist das, was Simmel bei der Definition von der Unsterblichkeit sagt, gewissermaßen versinnlicht, »die Unsterblichkeit als Zustand der Seele, in dem sie nichts mehr erlebt, in dem ihr Sein sich also nicht mehr an einem Inhalt vollzieht, der in irgendeinem Sinn außerhalb ihrer selbst bestünde«. Mit wenigen Mitteln ist hier das Höchste erreicht. Das Kunstwerk hat nur Bezug auf sich selbst. Man darf deshalb hier nicht von einer Verallgemeinerung der Erscheinung unter Hinweglassung der Details sprechen. Das hieße Gegenständliches statt Erscheinungsbeziehung, oder besser einen anderen Stoff für diesen Inhalt verlangen; die Erscheinung (die Form) ist hier der Zustand des Lebendigen an sich. Cézannes Werk hat etwas von dem stolzen Liniengerüst der Rubensschen Bilder und besitzt doch mehr als diese die farbige Einheit des Lichtes. Rembrandts Gesichtsvorstellungen sind reicher, ihre Beziehungen viel komplizierter; Cézanne erscheint hierin wohl ärmer als der große Holländer, aber er überragt beide durch den monumentalen Zusammenschluß von Licht und Schatten im Bilde. Rembrandt ertrotzt sich die Einheit in der unendlichen Vielheit seiner Farbenvorstellungen, in Cézannes Bilde erscheint diese Einheit als eine heilige Notwendigkeit, als Gesetz. Die Vorstellung des Künstlers geht von dem linken großen Auge aus, von hier blickt man auf das untere Gesicht wie in eine Tiefe hinunter und zur Stirne empor, indes der stille Zug der Linien alle Einzelheiten in seinen Bann zwingt. Dieses große, starke, fast brutale Zusammenfassen mag abstoßen, mancher wird die anatomische Klarheit des Knochenbaues vermissen, aber das hat alles mit der im Kunstwerk gegebenen Erkenntnis nichts zu tun. Denn es handelt sich gar nicht um die »Richtigkeit« der Erscheinung des Kopfes, sondern um die Tatbestände dieser Erscheinung als einer besonderen, über die konventionellen Vorstellungen hinausgehenden, sinnlichen Idee. Über die Richtigkeit dieser Idee wird aber nichts ausgesagt, indem

man ihr eine andere entgegensetzt. Wer das andere Porträt Cézannes (Abb. 68) daneben sieht, wird nicht glauben, daß hier dieselbe Persönlichkeit dargestellt sei, so sehr beeinflussen die besonderen sinnlichen Zusammenhänge den Ausdruck, die Erscheinung des Gesichtes: Mildes, sonniges Licht, schlicht sich zusammenschließende Konturen (man beachte besonders, wie Kopf und Körper zwanglos sich zu verbinden wissen), die Gegensätze von Hell und Dunkel unmerklich ineinander geleitet. Ein drittes Selbstporträt (Abb. 69) im wilden Trotz, in verhaltener Leidenschaft und unruhiger Spannung. Dort eine ruhige Konzentration, hier lauernde Feindschaft; daher auch die flackernde Unruhe in der Silhouette des Hintergrundes, die starken Licht- und Schattengegensätze, die trotzigen Kurven im Haare, die steile hochgehende Silhouette des ganzen Körpers. Man könnte hier von einer Bildphysiognomik statt einer Gesichtsphysiognomik sprechen.

Diese Eigenart Cézannescher Porträtkunst tritt naturgemäß noch stärker zutage, wo über dieselbe Persönlichkeit auch von anderer Künstlerhand ein Porträt vorliegt.

Als Renior Herrn Choquet porträtierte (Abb. 70) paßte er den weichen träumerischen Ausdruck des Gesichtes der nebligen Zartheit seiner Farbenwelt an. Auf die weiche Kurve des Stuhles ist die ganze Erscheinung der nur leicht bewegten Gestalt eingestellt. Renoir würde in jeder auffallenden Kontur eine Fraktur gesehen haben, die ihm die wohlberechneten Zusammenhänge der fein nuancierten Farbtöne zerreißt. Cézanne (Abb. 71) greift gerade das auf, was Renoir vermeidet und untersucht mit Rembrandt, wie die Neigung des Kopfes von links oben vorne nach rechts hinten und abwärts in seinen Farbgrenzen sich darstellt. Er zieht daher die Dunkelheit des Bart- und Kopfhaares zu einer markanten, oben spitz auslaufenden Silhouette zusammen, von der die Kontur des Haares stark nach rechts fällt und in die äußere Grenze des Kopfes übergeht. Aus dem Ganzen gewinnt er ein Motiv, das er in den Außensilhouetten von Bart- und Kopfhaar wiederholt und auf sie auch die farbige Gliederung des Körpers einstellt. Diese Silhouette hat etwas Phantastisches und ist doch durch den strengen »Rhythmus« (Ähnlichkeitsrelation) an das Ganze gebunden. In den Farben fallen die starken, oft brutalen Gegensätze von Hell und Dunkel auf, die sogar auf die belichteten Partien des Gesichtes übergehen. Die Farben, wie irrende Flammen, bringen etwas Nervöses, Unstetes nicht nur in das Gesicht, sondern in das ganze Bild, wodurch auch hier der Charakter des Antlitzes zum Bildcharakter geworden ist. Doch bleibt diese Unruhe gewissermaßen

nur die Unterströmung, die sich vorsichtig hinter dem großen Ernst und der Strenge des Ganzen verbirgt. Die »Deformationen« des Kopfes sind Resultate eines scharfen künsterischen Nachdenkens, das aus der Wendung des Kopfes sich die besonderen Erscheinungszusammenhänge ableitet. »Die Wendung« macht nicht der Hals allein, sondern jeder Teil des Kopfes. Renoir geht von der Farberscheinung des Gegenstandes Stirn, Haar usw. aus und kommt so zum Ganzen. Cézanne denkt zuerst an die Rolle der Farbgrenze, die er nach einheitlichen Gesichtspunkten ohne Rücksicht auf modellmäßige Exaktheit bestimmt. Für ihn ist die künstlerische Richtigkeit allein maßgebend. Eine andere kennt er nicht, da für Cézanne das ganze Bild der Ausdruck ist.

In einem Porträt seiner Gattin gibt Cézanne hierfür ein ebenfalls charakteristisches Beispiel: sie sitzt vor einer Gartenmauer. Weder ihr Ausdruck noch die Räumlichkeit ist irgendwie interessant. Man sieht nicht viel vom Garten oder der Wand. Cézanne war bemüht alles bühnenhafte im Bilde zu vermeiden, um nicht die Gestalt in ihrer Körperlichkeit vom Raume zu trennen. Für ihn gibt es keine »räumlichen Accessorien«, sondern nur Farbflecken als Bildmotiv. Er vermeidet es daher, Gegenstände durch ihre Grenze zu isolieren oder zu charakterisieren, sondern sucht ihren anschaulichen Bildzusammenhang durch sinnliche Ähnlichkeit sichtbar zu machen, wobei er die Farbtöne je nach Bedarf bald verstärkt, bald abschwächt. Die Undeutlichkeit des Gegenständlichen erlaubt ihm hierbei die kühnsten Kombinationen. Durch diese in den Helligkeitsdifferenzen und den Grenzformationen ähnlichen Farbflecke sind Figur und räumliche Einzelheiten fürs Auge nur Variationen ein und desselben farbigen Grundthemas, das das Ganze zusammenhält. In Manets Bild (Abb. 73) haben die Silhouetten des Körpers, Hutes oder Schirms keinen solch bestimmenden Einfluß auf den Hintergrund, mit dem sie wohl durch Farbangleichung sinnlich verbunden werden, ohne aber aus demselben Farbmotiv geformt (vergl. die Musterung der Bluse mit dem Hintergrund) im künstlerischen Sinne wesensgleich zu sein, wie bei Cézanne. Die Farbgrenze hält entsprechend den stofflichen Unterschieden der Teile eine Individualisierung innerhalb der zusammengehörigen Farbkomplexe aufrecht, während durch den Charakter und die Helligkeitsdifferenzen der Farbe allein die sinnlichen Beziehungen hergestellt werden. Man braucht, um Cézannes Bild in seiner Eigenart richtig zu verstehen, nur ein dem Gegenstand nach ähnliches Gemälde des Schweizers Amiet (Abb. 74) damit zu vergleichen, der eine merkwürdige Zwitterstellung zwischen Cézanne und Hodler einnimmt und durch seine Kunst erkennen läßt, wie nahe sich

beide in den Gestaltungsgrundsätzen schließlich doch berühren. Die Frauenfigur steht als originell gegliederter Farbfleck vorzüglich im Lichte des Raumes. Aber obwohl Amiet das buntscheckige Motiv der Sonnenflecken auf dem Boden sich ausbreiten läßt, bleibt es doch in seiner charakteristischen Formel von dem Hintergrund isoliert — im Gegensatz zu Cézannes Bild. Amiet schafft sich das Licht im Bilde durch die dunkle Baumkulisse rechts, für Cézanne wäre ein solcher Farbkontrast nicht Mittel zum Zweck, nicht ein Gestaltungsproblem, sondern Gestaltmotiv geworden, das sich im ganzen Bildraum wiederholt. In der Abwandlung des Gestaltmotivs liegt vor allem der »Reiz« der Schöpfung Cézannes, der aber erst wirken kann, wenn das Bild als künstlerisches Geschöpf gesehen ist. (Vorher ist alles Urteil nur Phrase, die der Psychologie der Erkenntnis möglicherweise dienen kann, nichts aber über die Erkenntnisse im Bilde aussagt.) Manchem mag das Bild deswegen nicht oder wenig zusagen, weil ihn das Dargestellte gleichgültig läßt. Er sucht den Geist der Person, nicht das Persönliche —, den Geist im Bilde. Charakterköpfe malen und Bilder gestalten, sind zwei verschiedene Dinge. So reich die Geister sind, die Lenbach gemalt hat, so arm sind seine Bilder an Bildgedanken. Der Bildidee nach sind Lenbachs Schöpfungen nicht sehr verschieden. Für Cézanne ist das Bild das erste, die Person Nebensache. Wir sind so erzogen, daß wir das letztere suchen, anstatt des ersteren. Gewiß schafft auch Cézanne Charaktere, doch offenbaren sie sich fast allein in der Bildkomposition.

In manchen Porträtdarstellungen von W. Püttner und Leo Putz wird ähnliches versucht. Nur kennt Cézanne diese Koketterie der Farbe nicht, die bald dem Reiz gegenständlich differenzierter Einzelheiten, bald dem gefälligen Spiel des Lichtes, bald einer bloß ästhetischen Harmonie der Farbsilhouetten dient. Diese impressionistische Kunst will an Stelle der pleinairistischen Kompositionsideen Kompositionsideale treten lassen. Sie sucht in der Erfüllung einer Regel das Schönheitsgesetz für die Moderne und kommt so zu einer interessanten Formel der Gestaltung, die in ihrem Äußeren modern, ihrer Tendenz nach aber durchaus archaistisch erscheinen muß. Indem Leo Putz von Normen und Formalien der Gestaltung ausgeht und nicht wie Cézanne von den Formalien der künstlerischen Erkenntnis, tritt er in einen prinzipiellen Gegensatz zu Cézanne. Immerhin bleibt der klassizistische Einschlag in der Kunst der jüngeren Vertreter des Impressionismus von symptomatischer Bedeutung.

Zwischen der »Scholle« und Cézanne steht in dieser Periode seines Schaffens Henri Matisse (Abb. 75). Was ihn von Leo Putz u. a. trennt, ist der Spiritualis-

mus der Farbe und das Rassige seiner Konturen. Die Pose der porträtierten Dame ist uns von Lenbach her geläufig. Auch Henri Matisse geht von der Grenze leuchtender Lokalfarben aus und sucht diese, bestimmt durch die Bewegung der Gestalt, in allen ihren Teilen abzuwandeln: die Ähnlichkeit der äußeren Silhouette und der farbigen Gliederung des Hutes mit der der Kleidung, die Rücken und Brust umrahmt, ist ohne weiteres erkenntlich, die Silhouette des Kopfes steht vermittelnd dazwischen, während die zarten Helligkeitsdifferenzen des Hintergrundes auf die Achsen der Augen und die ihnen parallelen Silhouetten eingestellt sind. Hier wird das ganze Interesse des Künstlers auf die farbige Gliederung des Bildes konzentriert. Der »Charakter« liegt bei Matisse nur im Bilde (bei Lenbach fast ausschließlich im Kopfe und auch da mehr in der Gebärde als den Erscheinungszusammenhängen). Es ist mehr die originelle Art der Herstellung des Erscheinungszusammenhanges, als die Weisheit des künstlerischen Ideengehaltes, der bei Matisse anzieht. Bei ihm interessiert mehr der Künstler im Werke, während bei Cézanne uns das Werk selbst in seinen Bann zwingt.

In keiner seiner figürlichen Darstellungen erscheint Cézanne so sehr als Klassiker wie in den mehrmals gemalten »Spielern« (Abb. 77). Caravaggios Bild (Abb. 76) in Dresden wirkt daneben wie ein Räuberroman neben einem Heldenepos. Caravaggio war ein Feind der »Römlinge«, denn er haßte das akademische Bauen. Daher die schroffen Kontraste in den Konturen, der unglücklich sich verkürzende Tisch mit den ohne Rücksicht auf die Raumgrenzen verteilten Gestalten links und rechts, das grelle Licht auf den Gesichtern vor dem Halbdunkel des Hintergrundes. Die moderne Zeit weiß andere Töne anzuschlagen, wenn es gilt, List und Betrug in solchen Wirtshausszenen »dramatisch« zu schildern.

Mit grinsendem Hohn führt Toulouse-Lautrec (Abb. 81) uns seine Menschengeschöpfe vor Augen, träge, boshaft, zynisch, die willenlosen Sklaven eines widerlichen Geschicks. Die Alltäglichkeit dieser Existenzen und ihr Wohlbehagen wird mit teuflischem Sarkasmus unterstrichen. Das Drama des modernen Menschen liegt im Zustande des sozialen Milieus und vor allem in der Unveränderlichkeit dieses Zustandes. Das Schicksal ist hier nicht ein strenges Gesetz oder eine dämonische Macht, sondern ein bestialischer Wille, der nach Launen und Zufällen rücksichtslos unsere Lebensbedingungen gestaltet. Der Mensch ist sein willenloses Werkzeug, das ohne moralisches Gesetz, gefangen und befangen in der engen Sphäre seines Daseins, nur sich selbst als Zweck

und Maßstab des Lebens kennt. Die Bildkomposition tritt mit jenem anspruchsvollen rechthaberischen Individualismus auf, der in den überraschenden Silhouetten und Farbkontrasten die Unabhängigkeit von jedem Regelzwang noch besonders betonen zu müssen glaubt.

Cézanne (Abb. 77) erzählt kein Drama, sondern etwas Alltägliches, aber ohne Banalität, vielmehr mit einem Ernst, der Distanz gebietet. Zunächst imponiert die straffe Zucht im Aufbau, der nüchterne Ernst der Bildlogik: der helle Tisch in der Mitte, fast feierlich über dem Bildrand emporsteigend, die großen Gestalten zwanglos darumsitzend, aber doch streng zusammengeschlossen und jede in fast patriarchalischer Würde ein monumentales Gebilde für sich. Der Mantel des Sitzenden rechts erinnert an die biblischen Helden Masaccios mit ihrem posenfreien Ernst und ihrer Verschlossenheit. Nirgends wirkt das Stoffliche in seiner gegenständlichen Einzelheit. Alles weiß die Farbe zu vergeistigen. Aus dem alltäglichen Vorgang macht Cézanne ein Monument. Die Einfachheit besitzt hier eine vornehme Größe, die manchen mit Rücksicht auf den Gegenstand fremdartig berühren mag. Es lag nahe, hier die philiströse Behaglichkeit des kleinen Mannes oder die Brutalität des ungezügelten Lebens zu schildern. Aber es kam Cézanne darauf an, sich von jeder Milieuschilderung ferne zu halten. Keine der dargestellten Gestalten ist irgendwie näher charakterisiert und dasselbe gilt für die Räumlichkeit. Was einst Feuerbach und unsere großen Meister durch die Anlehnung an die Antike als die zeitlose, ideale Kunst zu gestalten versuchten, gibt Cézanne hier ohne sinnliches »Ideal« rein nur durch die künstlerische Idee. Er wählt hierfür die einfachste Formel und hält alles Außerkünstlerische als störend fern. Daher dieser erstaunlich geringe Aufwand von Darstellungsmitteln auch in der räumlichen Umgebung der Figuren. Das Licht sondert sich hier nicht in klaren Grenzen nach Hell und Dunkel, um körperliche Einzelheiten zu formen. Es ist überall und nirgends. Man muß auf Rembrandt zurückgehen, um Analogien im Prinzip zu finden. Hinter jeder Gestalt wird der große Ernst der ruhigen, künstlerischen Überlegung fühlbar: die rechts sitzende Gestalt, ein schwerer Koloß, die linke, schwächliche, etwas in den Hintergrund und nach aufwärts gerückt und die sitzende Gestalt dazwischen, farbig mit dem Tisch harmonierend, die Vermittlerin zwischen beiden. Der Gesichtsvorstellung des Künstlers entsprechend erscheint unter Lockerung der strengen Symmetrie der ideale Standpunkt des Beschauers stark nach rechts verschoben, wodurch das Auge unmerklich nach der Tiefe und Höhe geleitet wird. (Man beachte besonders, daß der schrägstehende Stuhl in Aufsicht ge-

geben ist und so die Kontur der Lehne nach oben geführt und an die steilen Silhouetten der stehenden Figur assimiliert wird, eine von den vielen interessanten Korrekturen, die das von Meier-Gräfe S. 57 publizierte Bild in unserem erfahren hat.) Cézanne steht hier Hans von Marées nahe, aber man sieht keine agierende Hand, kein charakterisierendes Auge. Die Konturen überall in einer weichen Atmosphäre zerfließend und doch bestimmt in ihrer Bildfunktion. Keine Einzelheit lenkt die Aufmerksamkeit auf sich, nur das Schweigen waltet im Raume über den tiefgesenkten Köpfen, das tätige Schweigen, von dem Maeterlinck sagt, daß sich in ihm die großen Dinge bilden. Wozu Kartenspieler, wenn man so Großes schildern will?[1] Aber das Große liegt nicht immer über den Großen. Cézanne sieht es überall, auch im Nichtigsten, im Alltag. Was Cézanne von der Renaissance unterscheidet, liegt eben darin, daß er ohne Mimik und Geste diesen Eindruck von Größe zu gestalten weiß. Fra Angelico und die mittelalterlichen Mystiker sahen Engel im Sternengewand dem goldenen Glanz des fernen Himmelslichtes zustreben, wenn sie an die Ewigkeit als das Land der Seligkeit dachten. Für uns Moderne liegt die Ewigkeit nicht im Jenseits, sondern im erforschten Diesseits. Das rasende Getriebe des Lebens formt in uns eine Sehnsucht nach Idealen, die andere Zeiten nie gekannt haben: nach Ruhe und Schweigen und dem heiligen, unbegreiflichen Nichts, in dem das Geschehen selbst sich auflöst. So erfaßt Cézanne die Natur auch im banalsten Gegenstand. Er ist weder ein sozialistischer Dramatiker, noch einer von denen, der der eitlen Menschheit von ihrer Schönheit und Größe erzählt.

Cézannes Gestalten mögen Kinder des Alltags sein, sein Bild ist eine Welterkenntnis. Manche Kunstwerke wollen unser Leben schmücken, veredeln oder bereichern, das Bild Cézannes kennt nur die eigene Existenz, will nur künstlerische Erkenntnis sein. Wer hier infolge des Mangels jeder Charakterisierung der Persönlichkeit eine sozialistische Auffassung des Menschen als Niederschlag unserer modernen Kultur erkennen will, würde damit nur das Stoffgebiet der Gestaltung, nicht diese selbst treffen. Der sog. Zusammenhang von Kunst und Kultur wird meist metaphysisch durch den »Instinkt« des Genies erklärt. Im Grunde genommen wäre nur zu sagen, daß hierbei die gleichen Erkenntnisse sich in verschiedenen Formen nach einem verwandten Prinzip äußern, im praktischen Handeln, im geistigen oder künstlerischen Denken, sofern

[1] Eine ganz späte Fassung der »Spieler« gibt Abb. 79. (Paris, Louvre. Coll. Isaac de Camondo). D. H.

man eben unter Denkprinzipien die Grundsätze der Ordnung von Vorstellungen versteht.

Am leichtesten verständlich erscheint Cézanne als »Landschafter«, obwohl hier dieselbe Weltanschauung maßgebend für die Kompositionen ist. Er bringt auf anschaulichem Wege zum Ausdruck, was die neuere Erkenntnistheorie sich erworben hat: die sog. drei Dimensionen sind nur Hilfsmittel für unsere Erkenntnis, durch die wir den Raum gliedern, d. h. eben die Einheitlichkeit des Raumes aufheben, um sie auf Umwegen wieder zu erreichen. Dabei ist uns der Raum doch schon primär als Einheit gegeben, weil er dem von perspektivischer Theorie freien Betrachter lediglich als Grenzbeziehung von Farbflecken erscheinen muß. Bei Cézanne ist diese Erkenntnis nicht graue Theorie, die er aus Büchern gewann, sondern allein durch das Auge erfaßte Gestalt. Wer aber fragen sollte, warum den meisten Menschen die seit der Renaissance geläufige Form perspektivischer Raumdarstellung so sehr viel einleuchtender, den allgemeinen Wirklichkeitsvorstellungen so sehr viel mehr entsprechend sei, dem könnte mit der Frage begegnet werden, warum philosophische Weltanschauung so wenig der Weltanschauung der Alltagsmenschen entspricht.

Cézannes Verhältnis zu dem älteren Impressionismus illustriert der Vergleich mit einem Werke Pissarros[1].

Pissarro (Abb. 82) stellt eine kleine helle Häusergruppe vor das blumige Kolorit seiner Bäume und Wiesen, das Ganze eingesponnen von den wirren Maschen eines beweglichen Lichts. Es ist ganz gleich, wo und wie sich die Gegenstände gruppieren, das Licht als Farberscheinung besitzt die Macht, sie alle zu vereinen. Man sieht den Bildraum als Farberscheinung, als »Licht«, das keine Grenzen kennt, sondern die Unendlichkeit selbst ist. Für Cézanne (Abb. 83) kam die Negation der Grenzen der farbigen Körperwelt einem Verzicht auf die Bildeinheit oder Deutlichkeit gleich. Damit hat er dem Impressionismus neue Wege gewiesen. Seine Häusergruppe gliedert sich dem wohlgeordneten übersichtlichen Organismus des Ganzen an. Bei Pissarro führt der Weg das Auge sehr eilig in die Tiefe. Cézanne läßt die Tiefenentfaltung sehr vorsichtig ansetzen. Zuerst die schwache Kurve eines Wegs, den Bildraum der Breite nach umfassend, dann ziehen die Bäume mit ihren langen Schatten und noch mehr das dahinter hervorlugende Haus nach rechts in die Tiefe, während vom Dachfirst des Hauses die dunkle Hügelkulisse, die Kurven des Wegs und

[1] Die Stellung Pissarros in der Entwicklungsgeschichte der französischen Kunst ist damit nicht charakterisiert, er steht zwischen Monet und Van Gogh.

die horizontale Gliederung der Wiesen wiederholend, mit den kleinen Häusern endgültig in den Hintergrund führt. Wenn man finden sollte, daß Pissarro solche Kompositionsweisen nicht nötig hatte, da er eben keine Farbkonturen kennt, so wäre auf die sehr markant zutage tretende untere Silhouette der Gartenmauer oder die obere Grenzlinie des vom Himmel sich abhebenden Hügels aufmerksam zu machen. Bei Cézanne wächst das Haus förmlich aus dem drängenden Halbschatten des Bodens, während die Konturen des Hügels vielfach gezackt an die Vertikalen der Bäume im Vordergrund sich angleichen und der sich emporstreckende Turm in seiner starken Breitenausdehnung schon der Horizontalen der dunklen Höhen dahinter folgt. Cézanne versteht aber unter »Konturen« nicht starre Grenzlinien wie Pissaro, sondern bewegliche Farbflecken, die eben als solche verbinden und trennen zugleich. Jede Erscheinung hat ihre Beziehung zu dem Aufbau des Ganzen nach Höhe, Breite und Tiefe. Trotz aller scheinbaren Einfachheit des Raumbildes wird man deshalb nicht imstande sein, diese gliedernden Konturen zu verfolgen, sie lassen sich nirgends »stellen«, erscheinen bald als Schatten, bald als Licht. Bei Pissarro sind die Bäume mit großer Geschicklichkeit in dem natürlichen Reichtum ihrer Erscheinung beschrieben. Bei Cézanne erscheint der Baum vor dem Haus nur wie eine aus dem Boden aufspritzende Schattenwelle, die das Licht des Hauses zu verschlingen droht. Die Bäume stehen nicht in der Landschaft, sie sind nur dunklere Farbflecke, die dem großen Zug des Ganzen in die Breite folgen. Bei Pissarro fehlt die Vertikale der Bäume, der Bezug zu ihrem horizontalen Gegenpol. Man wird bei Cézanne bei weitem nicht so starke Helligkeitskontraste finden (wie etwa in der Darstellung des Hauses bei Pissarro). Die Farbe erscheint ohne weiteres als Variation desselben Lichtes. Bei Pissarro überrascht die Tonfülle, das Gelb-Rot-Grün im sonnigen Glanz, bei Cézanne die Toneinheit. Seine Palette ist viel einfacher, aber in der Nuancierung der Farben ist er reicher. Bei Pissarro merkt man noch die Rokokotradition in der anmutigen Leichtigkeit des Tonwechsels, bei Cézanne eine massive Schwerfälligkeit. Die Bilder verhalten sich zueinander wie ein romanischer Dom zu der spitzfindigen Logik einer graziösen gotischen Hauskapelle.

Jede Landschaft Cézannes gleicht einer Persönlichkeit, der aber stets derselbe Ernst an der Stirn geschrieben steht. Man sucht nach Analogien und denkt an Rujsdael. (Vergl. Abb. 101.) Auch er suchte das düstere Wesen der Natur und in ihr den Kampf des Lebens mit dem Tod. Der silberglänzende Baumriese, der in die dunklen Gewässer versinkt, daneben in wilden Kurven Stamm

und Äste eines noch ausharrenden Alten, der sein dürftiges Laub mühselig zur Sonne streckt, während hinten die üppigen Laubkronen kräftiger Stämme den jungen mit ihren spärlichen Ästen Licht und Sonne versperrt haben. So erzählt Rujsdael sein Märchen von der Natur, von dem starken Lebenswillen und dem noch stärkeren Sieger über alles, dem Tod in seinem schweigenden, unerbittlichen Wirken. Deshalb ist in seinen Bildern immer Ruhe und Sturm zugleich. Sie streifen dem Inhalt nach leicht das Sentimentale, aber die derbe Urwüchsigkeit seiner Baumgestalten, ihre überquellende Kraft läßt das bißchen Weltschmerz leicht vergessen. Ein hohes Lied auf den großen Kampf alles Lebendigen mit dem Schicksal. In den stolzen Formen dieser Bäume verkörpert sich üppige Lebenslust und heißer Lebensdurst. Sie ziehen aber den Raum nicht in ihren Bann, der gewissermaßen ihr Gegenspieler im Drama des Bildes ist. Jeder Baum ist eine Persönlichkeit, die ihre Geschichte in ihrer Form zum Ausdruck bringt, das Bild selbst aber in seinem ganzen Aufbau, den graziösen Kurvaturen, der vollsaftigen Frische der Farben eine Sache für sich. Die Form des einzelnen ist gewissermaßen Handlung, »Inhalt«, die Bildkomposition bleibt etwas für sich bestehendes Formales. Wesentlich oberflächlicher ist Millet (Abb. 84), er erzählt vom »Sturm« schlechthin. In Gewitterdunkel saust der Wind über den Hügel herab, den Baumriesen entwurzelnd, Blätter und Äste brechend, bis zu den Wolken oben scheint alles im Bann dieser fanatischen Sturmgewalten. Der »Sturm« ist gewissermaßen als Gegenstand materiell gefaßt, eine Vernichtung, nicht die Vernichtung, ein Ereignis in der Welt, nicht das Ereignis der Welt, der tragische Erfolg des vernichtenden Sturmes, nicht das Tragische in seinen Konflikten wird geschildert. Bei Cézanne heißt es einen ewigen Zustand begreifen. Er erschüttert uns durch die Erscheinung (Abb. 86). Millet schreckt uns durch ein Ereignis. Eine schräg abfallende Wiese, dunkle Baumgruppen dahinter und, in der Mitte ansteigend, ein sie alle überragender Riese. Cézannes Bäume haben nicht das Titanische, das Derbknochige wie die Rujsdaels, sie stehen nicht exakt »gezeichnet« wie gemeißelt in dem Raum, sind nicht Symbole der schaffenden Kräfte, die einst dem Schicksal alles Lebendigen verfallen. Es gibt keine Vergangenheit und Zukunft. Diese Bäume scheinen nur Manifestationen eines metaphysischen Willens, dessen düsterer Macht sie angstvoll zu folgen scheinen. Daher dieses so einfache und doch große Zusammenfassen der Lichtmassen. Der Baum mit seinem wirren Geäst folgt mit der Waldkulisse darunter dem Zug nach rechts, während die Silhouette des Hügels, nach links abfallend, in den Strom des Ganzen hineingerissen wird.

Nicht Blätter, Stämme oder Äste malt Cézanne, sondern wild zerklüftete Farbmassen, nicht das Feste, Bestimmte im einzelnen, sondern ein unstetes Hin- und Herirren im Ganzen und in ihm die Notwendigkeit und strenge Logik alles Geschehens. Die Einzelexistenz des Körperlichen erscheint aufgehoben. Rujsdael schildert in seinen Bäumen Individuen und ihre Geschichte, ihr Werden und Vergehen durch das Geschick einzelner Gestalten. Für Cézanne ist die Geschichte das Geschick und das Geschick nicht Tod und Leben im menschlichen Sinn, sondern dauerndes Geschehen, Sichverändern, durch das über die Einzelexistenz hinweg der Lebenswillen im Ganzen sich mitteilt. (Vgl. Simmel, Logos I, 1.) Es wäre töricht, hier die »Undeutlichkeit« des Gegenständlichen zum Maßstab der Kritik zu machen oder von einer mangelnden Fähigkeit im »Baumschlagzeichnen« zu reden. Cézanne verbindet mit dem Begriff Baum einen neuen Wert, und das kann er nur durch eine andere Gesichtsvorstellung bzw. eine andere Gestaltung, als sie für den Gegenstand vulgär charakteristisch ist, sichtbar machen. Es ist nicht »ein Baum«, sondern im musikalischen Sinne eine Variation auf das Motiv »Baum«. Das Oberflächenlicht des Himmels ist dasselbe auf den Bäumen und auf der Erde. Die Farbe ist in ihrer charakteristischen Grenze Motiv der Gestaltung, das alle Einzelheiten durchdringt. Allerdings ist diese »Grenze« nicht wie bei Hodler etwas im Verlauf und Aufbau exakt Bestimmbares, vielmehr etwas Spirituelles, das lebt und formt, trennt und einigt, aber im einzelnen unsichtbar, nur in der Gesamtheit in Erscheinung tritt.

In Corots Landschaft (Abb. 85) — vielleicht das Vorbild für Cézanne — wird nur auf die allmähliche Angleichung der Helligkeitsunterschiede von Himmel und Erde, den »stimmungsvollen Kontrast« Bedacht genommen, während bei Cézanne der Himmel das Echo für die leidenschaftlichen Kadenzen des Vordergrundes ist. Corot malt keine Bäume, er sucht vielmehr in ihrer Gestalt das graziöse Schattenspiel zitternder Blätter zu fassen, wo Cézanne wildzerrissene Blöcke aus nebeligem Lichte geformt sich türmen läßt, unbändige Leidenschaft in der felsenharten Organik des Bildes, riesiges Geschiebe sich formend und zerfließend, lebend und vergehend zugleich. Cézanne bringt in dem landschaftlichen Raume etwas Ähnliches zur Durchführung wie Michelangelo in seinen Abbozzati der Florentiner Akademie: den Kampf des einzelnen mit seinem Schicksal, seiner Fessel. Nur ist dies Einzelne keine benennbare Persönlichkeit, sondern nur Teilkomplex der Bildidee und der Kampf nicht das Gegeneinanderwirken feindlicher Willensmächte, sondern das formen-

bildende und formenverändernde Gesetz selbst, das alle Teile in ein Ganzes zwingt. Michelangelo und Cézanne sind sich nicht nur im Charakter, sondern auch in ihrer Kunst verwandt, für den Meister der Sixtina kein Tadel, für Cézanne kein überschwängliches Lob. Hildebrand sagt von der architektonischen Gestaltung, sie sei das, was aus der künstlerischen Naturerforschung ein höheres Kunstwerk schaffe. Insofern ist Cézanne im besten Sinn des Wortes ein Architektoniker, ein »Klassiker«. Gauguin kam, ihn nachahmend, in die Sphären der Renaissance. In Anlehnung an Cézanne gestaltet (Abb. 88) er denselben Stoff: Er entwirft in jener Komposition »Landschaft« in kräftigen Zügen ein Bild von der stillen Schönheit und dem heiteren Frieden der Natur mit einem kindlichen Ernst. Wie bei Cézanne (Abb. 83) eine schlichte Talmulde, tiefliegende, einstöckige Häuser mit helleuchtenden Kaminen über roten Dächern, Pappeln darüber ansteigend, dunkle Baumgruppen rechts, hinten sanfte Kurven rötlicher Hügel. Aus diesem bescheidenen Winkel hat Gauguin sein Bild gebaut. Mit gewaltigen Wolkenmassen, Felsengeschiebe, Meereswellen, Donnerrollen und sonstigen Theaterkünsten ist es einfacher, einen Eindruck von Größe hervorzurufen, als aus dem Kleinen den Weg ins Große zu finden. Mit dem Hügel steigen die niederen Häuser zu Tal, die hohen Dächer mit den Kaminen drängen nach aufwärts, begleitet von den im Sonnenlicht verschwindenden Pappeln dahinter, während die Silhouetten der Laubkronen den Konturen des Hügels sich anschmiegen[1]. Mit verblüffender Einfachheit faßt Gauguin die einzelnen Gegenstände zusammen. Man darf dabei eine stoffliche oder farbige Charakteristik des Gegenständlichen ebensowenig suchen als die Klarheit in der Tiefenentwicklung. Das Einzelne ist jedoch nicht überall in seiner Beziehung zum Ganzen gesehen wie bei Cézanne, vielmehr ergeben sich in der Art der künstlerischen Problemstellung mannigfache Beziehungen zu Corot (Abb. 87). Der abfallende Hügel, auf den man herabsieht, mit seinen hochragenden Baumstämmen und kleinen Häusern läßt deutlich erkennen, wie sehr Corot auf einen freilich unmerklich sich vollziehenden Zusammenschluß der Farbgrenzen bedacht ist. Der nach der Tiefe sich verengende Weg paßt sich in seinem charakteristischen Knick vorzüglich der sich einknickenden Hügelsilhouette an, ebenso wie die parallel zur vertikalen Bildgrenze ansteigen-

[1] Diese und andere mehr assoziationspsychologisch orientierte Bildbeschreibungen sind der noch üblichen Perzeptionsweise eines größeren Publikums angepaßt. Im Gegensatz zu Cézanne sind hier die Silhouettenmotive der Bäume nicht exakt durch ein Bildmotiv bestimmt, von der Farbe abgesehen.

den dunklen Baumkronen sich in dieser alles bestimmenden und in sich vereinigenden Kontur, ihr Motiv steiler wiederholend, verlieren. Als Impressionist ist Corot zwar bemüht, den stofflichen Unterschied zwischen den einzelnen Gegenständen aufzuheben, doch haben die aus ihnen sich ergebenden charakteristischen Farbmotive einen noch relativ stark differenzierenden Einfluß auf die Gestaltung. Für Cézanne wäre durch den Unterschied zwischen der breiten lichten Fläche des Weges und den kleinlichen durch die Blattformationen gegebenen Farbflecken die Bildeinheit aufgehoben worden. Er würde gefunden haben, daß die großgedachte Außensilhouette der Bäume deshalb nicht zur richtigen Wirkung kommt, weil dies Motiv sich weder in den Innensilhouetten wiederholt, noch aus dem analog gegliederten Bildorganismus entwickelt wird. Man kann überall bei Cézanne (Abb. 83, 131, 111) sehen, wie streng er solche Grundsätze befolgt. Daher erscheinen gegenüber dem Eindruck resignierter zarter Schönheit bei Corot und dessen flaumigen Tönen, so weich, als könne sie ein Windhauch vernichten, Cézannes Landschaften wie gemauert, Monumente, deren lebendige Kraft nicht in der lauten Aktion, sondern in der Unverrückbarkeit und Sicherheit ihres Daseins wirkt. Das hat selbstverständlich nichts mit »monumentaler Raumwirkung« zu tun. Man vergleiche Corots Bild mit der analogen Komposition Lessings (Abb. 89). Der Weg will hier bloß die Tiefe schaffen und die Silhouetten der Bäume wollen nur Erweiterung und Klärung dieser räumlichen Tiefenentfaltung sein, ohne daß sie sinnlichen Bezug zueinander hätten oder auf die Motive des Hintergrundes (Horizont usw.) Rücksicht nehmen würden. Das Bild will Panorama, wirkliches Raumbild sein. Der Künstler formt nicht aus Erscheinungsrelationen die räumliche Gestalt, sondern er gewinnt durch die aus der Tiefenentfaltung sich ergebenden sinnlichen Differenzen (perspektivische Verkürzung) die Gestalt der Erscheinungseinzelheiten. Man könnte sagen, Cézanne folge der guten Tradition, wie sie durch Poussins stolze Landschaftsbilder geschaffen wurde, sieht man bei Abb. 90 die prachtvolle Kurve des Weges, die die Konturen aller übrigen Gegenstände in ihren Bann zwingt, auch den Hintergrund, in den sie sich verliert. Aber in Wirklichkeit liegt hier der Fall ähnlich wie bei Corot: die stofflichen Unterschiede werden im Anschluß an die individualistischen Tendenzen der Renaissance besonders stark betont. Kunstwissenschaftlich wäre zu sagen, daß die zusammenfassenden äußeren Konturen der einzelnen Gegenstände sich aneinander angleichen, ohne aber in gleicher Weise auf die Formationen der dem Gegenstande entsprechend individualisierten Innensilhouetten

überzugreifen. Daher tritt auch im Bilde Poussins ein einzelnes, die elegante Kurve des Weges, so stark hervor, nicht wie bei Cézanne die Gesamtheit der Erscheinungsrelationen. Bei Poussin sind die Bäume gewissermaßen nur Zutat für die in den Konturen der Erde dargestellte Bewegung. Bei Cézanne wirkt nur das Bild, nicht eines seiner Teile. Poussins heroisch imposanter Aktion setzt Cézanne seine kindliche Einfachheit, die überlegene Weisheit des Genies entgegen.

Die grundsätzliche Verschiedenheit der Werke Cézannes gegenüber denen der älteren Impressionisten wird hier nicht nur in der Verwertung der Konturen und in der Bevorzugung breiter Farbflächen, sondern vor allem darin zu suchen sein, daß Cézanne alle technischen Künste, jedes Prunken mit geistreichen, originellen Farbkombinationen fern liegt und er mit den einfachsten Mitteln den Grundgedanken seines Bildes zum Ausdruck zu bringen versucht. Man hüte sich aber, hier von einer »Verallgemeinerung«, »Abstraktion« oder einem »Typisieren der Erscheinung« zu reden. Unter »Abstraktion« wird meist die subjektive Auswahl aus der Vielheit bestimmender Erscheinungsmerkmale des Gegenstandes, also eine Verringerung seines Reichtums verstanden. Tatsächlich wird aber bei Cézanne der Gegenstand seiner Erscheinung nach in einen weiteren geordneten Zusammenhang gebracht, der ihm durch neue Beziehungen und durch eine erweiterte Gestalt einen neuen, reicheren sinnlichen Inhalt verbürgt. Jene Auswahl wird also nicht durch ein Abstrahieren, sondern durch ein Hinzudenken einer Ordnung erreicht, in der allein der Wert des Kunstwerkes liegt. Man muß daher beim künstlerischen Gestaltungsakt nicht von Abstraktion, sondern im philosophischen Sinne von einer Erweiterung der Vorstellungsinhalte sprechen. Der Künstler sucht schließlich auch nicht das Typische der Erscheinung, sondern das für die vorgestellte Ordnung brauchbare, das aber nicht immer für den Gegenstand typisch sein muß. Das Wesentliche des Bildes liegt nicht im »Typisieren« oder »Individualisieren« der Erscheinung, sondern in der besonderen Gesetzlichkeit der geschaffenen Zusammenhänge. Wer Cézanne verstehen will, muß sich also von dieser mehr phraseologischen Terminologie der üblichen Kunstkritik ferne halten. —

Was Künstler wie Cézanne und Monet von den älteren Meistern der Schule von Fontainebleau trennt, war zweifellos das »Theater«. In dem Bilde Diaz' (Abb. 92) ist der Wald im romantischen Halbdunkel gehalten, von dem im funkelnden Licht sich die — Rujsdael gegenüber — sehr zahmen Stämme im Halbkreis scharf voneinander sondern und in den Kronen zu einer Dunkelheit

zusammenwachsen, die an der Tiefenentwicklung des Raumes nicht mehr teilnimmt. Die Stämme stehen nur auf dem Boden, sie scheinen nicht in ihm zu wurzeln. Wie anders etwa Dürers urkräftige Baumriesen, für die das Wachsen ein Kampf ist. Das sind Gestalten, die ihre Geschichte haben, deren Formen Leben bedeuten. Diaz versteht unter »Waldlandschaft« nur eine Zusammenstellung von theatralisch beleuchteten Bäumen. Monet (Abb. 91) will das Ganze fassen, den Wald. Der Boden, die Bäume, der Himmel sind eins im Bilde. Denn die Bäume sind als Gegenstände nicht von der Umgebung zu sondern. Sie sind im Vordergrund bald auftauchende, bald verschwindende dunkle Farbflecken: Schatten für das Halbdunkel der zusammenfließenden Baumgruppen dahinter und diese wieder Schatten für das Licht des Weges, dessen dunkle Kurven sich unmerklich in die Dunkelheit des Hintergrundes hineinstehlen. Das Licht hebt hier nicht wie bei Diaz Gegenstände hervor, sondern nur farbige Teilkomplexe des Gegenstandes ohne Rücksicht auf die ihn begrenzende oder charakterisierende Silhouette. Das Licht will nicht entzücken oder imponieren. Es ist so einfach wie der graue Alltag, so nüchtern wie die reine Erkenntnis, die sich selbst erforscht. Bei Diaz stehen die Bäume wie auf einer Bühne, sie wollen eine gute Figur machen, und viele Menschen freuen sich daran, weil sie in ihnen alte Bekannte begrüßen, ohne daran zu denken, daß ein gutes Stück nicht nur aus wirksamen »Figuren« oder »Charakteren« besteht, sondern eine allem übergeordnete Idee enthält und formt.

In Leistikows Bild (Abb. 94) stehen die Bäume dunkel vor hell, aber doch nicht so, daß ihre Konturen klar durchgeführt, jeden einzelnen der Stämme charakterisierend sichtbar machen, vielmehr verlieren sich diese unmerklich bald ins Licht, bald in den Schatten. Man erhält die Impression einer Summe von Stämmen und doch wird niemand an den Wald als vielmehr an den sonnigen Reiz des freien Lichtes denken, das wie ein Kobold lustig über den Boden dahineilt, indes die Bäume und der Himmel in Hell und Dunkel das heitere Begleitmotiv inszenieren. Monet kam es darauf an, in dem unüberschaubaren Wechsel von Helligkeitsnuancen eben den Eintritt dieses Wechsels unsichtbar zu machen und dadurch das Bild als farbige Einheit erscheinen zu lassen. Für Leistikow ist der Raum Bühne für das Licht, das Sonnenlicht Gegenstand der Gestaltung. Gewiß hat die stoffliche Differenz des Gegenständlichen (der Gegenstand Baum, Wiese etc.) selbst nur eine geringe Bedeutung im Bilde. Aber den Gegenstand als Individuum in der Individualität seiner Grenze negieren, heißt noch nicht ihn vergeistigen. Zudem ist hier das Licht das

Materielle in der Gestaltung, denn es will reales Licht sein, das durch sein Dasein wirkt. Leistikow untersucht dagegen nicht, wie das Licht als begrenzter Farbfleck in Beziehung zu den übrigen nicht wegzuleugnenden Grenzen der Farbflecken steht. Er denkt nicht daran, die Terrainkurve mit den Silhouettenmotiven der Bäume oder mit denen der Sonnenflecken zu verbinden, denn diese Regellosigkeit ist ihm das Reale in der Natur.

Hier setzt Cézannes Arbeit ein. Cézanne will nicht das materielle Licht darstellen, nicht seine glaubhafte Existenz im Bilde schildern, sondern Licht und Schatten haben bei ihm etwas Spirituelles, sie wollen nicht Beschreibung einer möglichen Beleuchtung eines Raumbildes sein, sie werden vielmehr als begrenzte Helligkeit und Dunkelheit Motiv der Gestaltung. Die Teile unter sich ähnlich zu machen und miteinander zu verbinden, ist für Cézanne das Problem der Gestaltung, in der sich mithin eine einheitliche, sinnliche Vorstellung realisieren will. Bei Leistikow dagegen dient sie nur der Realisation eines Gegenstandes, d. h. der Sichtbarmachung des Lichtes, eines Komplexes optischer Wirklichkeit, nicht der Erscheinungsrelationen innerhalb des gesamten Bildkomplexes. Die Einseitigkeit des modernen Impressionismus tritt hier deutlich zutage. Man glaubt schon auf den geheiligten Pfaden der Kunst zu wandeln, wenn man nur Optisches im Gegensatz zu dem Tastbaren, das Gesehene gegenüber dem Gewußten gestaltet. Aber abgesehen davon, daß ein Gestalten ohne jedes Wissen nie denkbar ist und man im Grunde hierdurch nur Differenzen im sinnlichen Interessengebiet des Künstlers kennzeichnet, bleibt man zuweilen an einer optischen Gegenständlichkeit haften und begnügt sich mit der anschaulichen Verbindung einzelner Teilkomplexe des Bildes untereinander. Trotz allem Raffinement handelt man oft im Grunde künstlerisch nicht viel anders wie ein Kind, das heterogene Gedankenreihen durch Bindewörter miteinander in Beziehung bringt, statt in den Gedankenreihen die Klärung einer Idee zu verfolgen, wie das künstlerisch Cézanne in der Durchführung und Abwandlung eines Motives anstrebt. In Leistikows Bild wird die Verbindung einiger Helligkeitsdifferenzen von Fall zu Fall verschieden vorgenommen in einer dem charakteristischen Profil des Gegenstandes entsprechenden Weise und über der Ähnlichkeit des Farbmotivs die Ähnlichkeit der Grenzmotive übersehen. Daher bei Leistikow das wirre Spiel des Lichtes, wo Cézanne die Gesetzlichkeit seiner Ordnung schildert (Abb. 95). Wie eine Welle, schäumend über den Meeresstrand, flutet das Licht hier herein in die starke Dunkelheit, in sie versinkend, während aus den nebeligen

Tönen des Hintergrundes sein elegisches Echo herüberklingt. Trotz des verwandten räumlichen Aspektes erscheint das Bild riesenhaft gegenüber dem Leistikows, märchenhaft gegenüber Monets kühler Berechnung, und dämonisch gegenüber dem schwächlichen Theaterpathos Diaz'! Man denkt hier weder an die Gegenstände, noch an die materielle Existenz des Lichtes. Denn man weiß nicht recht, ob es Tag oder Nacht, Frühling oder Winter ist. Liegt das Licht oder beleuchteter Schnee im Vordergrund? Das Licht, seiner gegenständlichen Bedeutung beraubt, ist hier erst wirklich ein geistiges Element im Bilde. Für Monet war die Veränderlichkeit des Farbtones ein optisches Gesetz in der dumpfen Beschränktheit des Daseins. Cézanne kommt es darauf an, die Stabilität in dieser Veränderung, das Gesetz selber sichtbar zu machen. Daher die scharfe Konturierung der schräg abfallenden Terrainsilhouette, die sich aber hier nicht wie bei Leistikow als Charakterisierungsmittel nur im Terrain findet, sondern überall im Bilde in den Bäumen des Hintergrundes, in den Ästen usw. wiederkehrt. Die Stämme nehmen das Vertikalmotiv der Bildgrenze auf, um aber unten ebenso wie oben an die Horizontale sich anzugleichen, im Gegensatz zu Leistikows Bild, wo die Konturen nur ins Licht oder Dunkel sich verlieren, ohne als Gestaltmotiv die Bildgrenze zu berücksichtigen.

Cézanne wollte nicht mit dem verblüffenden Reichtum der Nuancen wirken, als vielmehr diesem Reichtum die größte Klarheit durch die Einfachheit und Einheitlichkeit der Gliederung verleihen. In der Weiträumigkeit, dem wundervollen An- und Abschwellen des bald starken, bald milden Lichtes, der ernsten Pracht der Schatten und der Gediegenheit und Strenge des Aufbaues sucht er ohne irgendwelche sentimentale Zutaten den Zauber der Waldeinsamkeit zu gestalten.

In diesen Bildern Cézannes steckt manches von der Landschaft Courbets (Abb. 93), der ähnlich wie Cézanne in der Natur einen strengen Organismus sah. Das verschämte Pathos bei Courbet entspricht der versteckten Mystik Cézannes. Courbet geht nicht so sehr auf impressionistische Lichteinheit aus, aber noch weniger auf bühnenwirksame Raumbilder wie etwa Böcklin. Aus dem gegenständlichen Unterschied von Figur und Baum oder Himmel und Erde usw. gewinnt er farbige Kontraste, die ihm zum Bildmotiv werden, wobei die Einheit im Gegensatz zum Impressionismus durch die sinnlichen Beziehungen der Grenzen der Lokalfarben bezw. ihrer Silhouetten hergestellt wird. Er hat die klassische Strenge und die Vorliebe für düstere Lokalfarbe mit dem frühen Cézanne gemein. Aber Courbets Licht erscheint zahm und seine

Farbe schwerfällig gegenüber der Cézannes. Bei Courbet spielt noch die natürliche Charakteristik des Gegenstandes (Bäume) eine große Rolle. Im Vergleich zu der großen Klarheit Cézannes erscheint er gelegentlich sogar kleinlich. Er unterscheidet noch zwischen gesättigtem Lokalton und dem farbenfeindlichen Licht, das ihm sogar manchmal die Farbe auslöscht. Daher kommt es, daß hier die massiven Baumstämme im Licht verschwimmen, während oben die schattige Masse des Laubes als dunkler Farbfleck sich wie eine Kulisse vor die klare Körperlichkeit des lichten Hintergrundes schiebt. Courbet ist die Verheißung, Cézanne die Erfüllung. Wie Cézanne die überpersönliche Macht, sucht Courbet das Absolute in der Natur. Er verstand darunter das Unpersönliche schlechthin. Daher spielt weder die handelnde Persönlichkeit noch der Gegenstand als Ideenträger eine aufdringliche Rolle im Bilde, so daß man wie bei Cézanne weit mehr an das Geschöpf als den Schöpfer denkt, und wo der Schöpfer wirkt, ist es nicht der Künstler.

Bei dem Wasserfall (Abb. 39) wird man daher viel eher auf die Bildgestalt, als auf den gestaltenden Künstler achten. Courbet verzichtet darauf, mit dem rauschenden Strudel stürzender Wassermassen oder einer Gigantomachie der Felsen zu imponieren. Vielmehr schildert er, ähnlich wie Hodler (Abb. 40), fast naturwissenschaftlich getreu die Geschichte dieses stetigen Gegeneinanderarbeitens von Wasser und Felsen, wie diese ihre Form durch jenes und jenes seine Grenze durch diese erhält. Courbet denkt aber hierbei nicht an einen imposanten oder tragischen Kampf, sondern an die nüchterne Gesetzlichkeit dieses rein in der Form selber in Erscheinung tretenden Ereignisses, das auch sinnlich so vorzüglich in der Stille und Strenge des Bildes zum Ausdruck gelangt. Jedes Einzelne ist formender und geformter Wille zugleich. In der Gleichheit der gegeneinanderwirkenden Kräfte liegt hier Sinn und Wesen der Schöpfung. Keine Einzelheit tritt irgendwie hervor, alles ordnet sich fein gegliedert in Horizontale und Vertikale dem alles vereinigenden, imaginären Grenzmotiv des Bildes, seiner transzendenten Einheit unter. Für Hodler wäre wohl die stoffliche Differenz der beiden Gegenspieler, Fluß und Felsen, zu groß gewesen, und Cézanne würde überhaupt die gegenständliche Charakteristik der Felsen zu drastisch erschienen sein. Aber die Lehre, das Gestaltungsprinzip der beiden Künstler, ist doch in dem Werke Courbets enthalten. Courbet formt das gesetzliche Zusammenwirken in der Form und der formalen Relation aller Teile.

Es ist daher nur selbstverständlich, daß sich der junge Cézanne gerade

zu diesem Meister so sehr hingezogen fühlte. In Courbets Bild (Abb. 39) liegt die Größe nicht in der panoramatischen Riesenhaftigkeit des Raumes, sondern wie bei Cézanne in der wohlberechneten Grenzrelation der Farbflecken, die wie monumentale Riesenblöcke kristallinisch sich übereinander türmen. Nirgends wird uns in den Formen der Bäume oder Felsen der komplizierte Charakter ihrer Sonderexistenz beschrieben, sondern die Landschaft wird zu einem monumentalen Bau, der wie bei Cézanne durch seine Gesamtheit wirkt. Aber die Grenze der Lokalfarben wird bei Courbet noch zu sehr mit Rücksicht auf die Deutlichkeit des Gegenstandes bestimmt und bleibt im materiellen Sinne Farbe; Cézanne gibt Farbimpressionen, ohne Impressionist zu sein. Aber es scheint verfehlt, in Courbets Bildern Nüchternheit oder gar Trivialitäten zu sehen, die sich bei ihm höchstens im Gegenstande finden (und bei seinen Absichten auch finden müssen), nicht aber in seiner Erscheinung, seiner künstlerischen Gestaltung. Gerade Courbet ist der erste vor Cézanne, der die Strenge des Gesetzes in der klaren Logik der Erscheinungszusammenhänge begreift und in ihr das »Heroische« sucht. Aber Courbet malt Blätter, wo Cézanne nur einen Zug von Dunkelheiten vorüberrauschen läßt. Bei Courbet ist die Dunkelheit noch häufig Gegensatz, bei Cézanne dagegen Gegner des Lichtes, ihr Kampf ist das Bildereignis.

Nichts lag Cézanne ferner als die Allegorie. Die üblichen »Frühlingslandschaften« spekulieren zumeist nur auf unser »dichterisches« Nacherleben. Das Ewig-Weibliche, Gesang, Blumen, Liebe spielen die Hauptrollen des Schauspiels, dessen Inhalt jedem geläufig ist. In Klingers »Radierten Skizzen« ist der Frühling in der Landschaft allegorisch dargestellt. An einem abschüssigen Hang jung aufstrebende Bäume mit knospenden Ästen, vorne auf sonniger Wiese liegend ein Weib. Man kann sich verschiedene Gedanken über die Symbolik der jungen Bäume und ihrer möglichen ideellen Beziehungen zu dem jungen Körper darunter machen. Immer wird man nur mögliche, nicht tatsächliche Beziehungen erkennen. Wir sind außerhalb des Kunstwerkes. Der Naturausschnitt bleibt ein Ausschnitt, das Abgetrennte ein Getrenntes. Man könnte sagen, die Natur selbst ist in den »Dissonanzen« ihrer räumlichen Erscheinung wie ein jugendlicher Körper, eckig und unausgeglichen, das Urbild der Jugend. Darnach wäre aber der Begriff »Jugend« nur in eine Summe von Erscheinungskomplexen aufgelöst, nicht aber zu einer neuen Einheit im Sinnlichen gestaltet.

Cézanne (Abb. 97) schildert diesen Vorfrühling anders. Ein Park, von einer

lang sich hinziehenden dunklen Mauer begrenzt; über dieser mächtigen Horizontale die laublosen, dunklen Bäume. In den mattgrauen Stämmen und Ästen nervöse Beweglichkeit über der winterlichen Ruhe des Bodens, die große Erwartung des Lebens nach dem Schweigen des Todes. Kindlich einfach alles, man könnte es nicht einfacher sagen. Trotz der Einfachheit hat jede Kontur ihren wohlüberlegten Zweck und Sinn und Cézanne ist peinlichst auf ihren Zusammenschluß bedacht: die hinteren Bäume sind, ähnlich in der Silhouette, nach rechts orientiert; alle übrigen, ebenfalls im Motiv verwandt, dagegen nach links. In der Mitte wird der Ausgleich versucht. Unten eine horizontal zusammenfassende Bühne für die bewegliche Macht dieser schattigen Riesen, die sich vor das ruhige Licht des Himmels schieben. Aber man wird nirgends harte, isolierende Konturen entdecken, unmerklich tauchen die Äste da und dort ins Licht zurück, um sich gleich wieder zu massiven Dunkelheiten zu formen. Diese so still sich vollziehende Ordnung und Ausgleichung der großen Kontraste gibt dem Bilde sein Gesicht. Es will nicht ein Naturausschnitt, sondern Natur sein. In Böcklins heiligem Hain opfern Menschen in feierlicher Handlung den Göttern. Hier liegt die ganze Feierlichkeit und das Leben in der Erscheinung der Natur selber. Böcklins Schweigen im Walde ist ein derbes Kindermärchen gegenüber dieser schmerzlichen Geburt des Lebens, die sich hier in der Metamorphose der Erscheinung vollzieht.

Es ist möglich, daß diese Schöpfung auf eine Anregung zurückgeht, die von Corot herkam (Abb. 96). Das Bild bei Durand-Ruel hat zum mindesten mit dem Cézannes einige Ähnlichkeit, die sich nicht bloß durch das Stoffgebiet der Darstellung erklärt. Der Originalität des Cézanneschen Bildes wird damit durchaus nicht zu nahe getreten. In Corots Bild fällt der starke Farbkontrast zwischen der Mauer und Schneefläche auf. Der Klarheit und Übersichtlichkeit des einfachen Aufbaues, dem düsteren Ernst Cézannes setzt er eine anmutige Verwirrtheit entgegen, der robusten Stärke eine elegische Zartheit. Corot wie Cézanne sind diese Landschaften immer zu Manifestationen von Naturereignissen geworden, in denen sich nur ihr Wille und Wesen mitteilt.

Ähnliches gilt für Cézannes Meeresdarstellung (Abb. 100). Courbet hat es in der Berliner Landschaft gestaltet als eine schwärzliche, grau phosphoreszierende Masse, die sich dem Lande entgegenwälzt und im Motiv der Wellen sich aus den Wolken entwickelt. Liebermann als das launische Ungetüm, das bald grau, bald braun im geschäftigen Zuge dem Lande zuströmt. Böcklin zeigt dem Beschauer ein einsames, felsiges Land mit verfallenden Mauern, den mar-

mornen Resten eines Palastes, schwärzlichen Zypressen daneben und am Ufer eine trauernde Frauengestalt vor der grollenden Ewigkeit. Man denkt an die Bewohner des Schlosses, an ihren Kampf mit Sturm und Menschengewalten, denkt an das Untergegangene und mit der Gestalt in dieser träumerischen Stille an das Untergehen überhaupt. Vom Roman kommt man so zu der Idee, aber nicht von der Idee zum Kunstwerk. Man sinnt über die gegenständliche Deutung und ihre Beziehungen innerhalb der Deutungsmöglichkeiten nach, die Gegenstände werden zu Symbolen oder Trägern unserer Stimmung genau so wie beim Anblick der Natur; wir denken an die einzelnen Gegenstände, ihre Handlungs-, nicht ihre Erscheinungszusammenhänge, an die Vergänglichkeit und den Willen des Gesetzes, der das Lebendige beherrscht.

Das bloße Dasein eines solchen Naturbildes, wie es Klinger oder Böcklin schildert, mag großartig und tragisch wirken, aber das sagt noch nicht, daß dieser Eindruck dem Bilde selbst als Schöpfung zu danken ist. Viele suchen die glaubhafte Realität der Erscheinung im Bilde so, wie sie ihnen geläufig ist, und der Wirklichkeitseindruck ist für sie der Bildeindruck.

Der Japaner Hokusai wandelt da auf anderen Wegen (Abb. 98). Hoch bäumt sich die Welle in mächtigen Linien empor, der Schaumkamm bildet phantastische Formen, wie Fangarme und Krallen, die gierig nach unten drängen, um über die noch schäumende, gestürzte herzufallen und dasselbe Schicksal der Vernichtung zu erleiden. Über den Toten der Triumph des Lebens und das Leben verfallend dem Tod. Der große Rhythmus alles Geschehens beschäftigt den Japaner ebenso wie Cézanne. Die gestürzte Woge selbst, aus den horizontalen Konturen sich entwickelnd, enthält bereits in allgemeinen Zügen die Silhouetten der großen Welle darüber. Man mag die tiefsinnige Symbolik dieser Schöpfung noch so hoch einschätzen, in erster Linie ist es doch die wunderbar scharfsinnige Präzision in dem sinnlichen Aufbau, die den künstlerischen Wert ausmacht. In der Unfehlbarkeit dieses Rechnens liegt der Reiz und der Wert des Bildes. Denn die sinnliche Einheit schließt auch die geistige in sich, diese wird nur durch jene sichtbar. Nicht darauf kommt es an, was man in dem Bild deuten soll, sondern was man in ihm von sinnlichen Zusammenhängen erkennen kann. Die Handlung des Bildes ist hier dem formalen immanent.

Cézanne (Abb. 100) folgt in der Darstellung des Meeres ganz seinen eigenen Ideen. Bei Böcklin ist das Meer das ungeduldige Element, das das Gebild von Menschenhand haßt. Der fühlende und handelnde Mensch tritt dem Element

gegenüber. Hokusai schildert das Element selbst als handelnd. Bei Cézanne ist man fern von allem Menschlichen, obwohl man von hoher Warte auf die seltsamen harten Konturen einer kleinen Stadt in weißgrauem Licht niedersieht. Das Meer, eine gewaltige Masse, in dem die Ruhe mehr sagen will, als Böcklins pathetische Bewegung, bedeckt fast die Hälfte der Bildfläche. Cézanne hat die Niedersicht des Raumbildes möglicherweise von japanischen Vorbildern übernommen. In dem Holzschnitte Hiroshiges (Abb. 99) nimmt die von oben gesehene riesige Meeresfläche fast zwei Drittel der Bildebene ein. Die zart konturierten Dunkelheiten des Landes drängen schräg in die Helligkeit der See hinein und setzen sich dort durch die dunklen Flecken der Segelschiffe bis zum Horizonte fort. Das Land sendet sein Leben hinaus in die stille See, umfaßt die ungeheure Masse mit ihrem geschäftigen Treiben und bleibt doch gebannt in die ordnende Macht eines allbeherrschenden Lebens. Cézanne behält den Gegensatz von Meer und Land bei. Das Meer ist die Ruhe selbst, das Land das Gewachsene, Wachsende, Drängende. In der hellen, schimmernden Mauermasse rechts ein kühner Vorstoß des Lebendigen gegen die stolze Einsamkeit des Meeres. Man sieht nicht eigentlich »Häuser«, sondern in ihnen nur die kristallisierte und doch schaffende Macht in phantastisch-weißem Licht der trägen Masse des Meeres gegenüber gestellt.

Das Geistvollste in der Schöpfung Cézannes bleibt die sinnliche Angleichung der beiden Kontraste: Meer und Land. Der hohe rechts aufsteigende Baum folgt der Silhouette der Häuser darunter, gemeinsam mit einzelnen Farben der linken Seite, während dahinter die hier sanft abfallende Hügelkurve in dem Halbdunkel des Meeres versinkt. Mit dem schwindenden Licht schwindet die Kraft, versinkt das Land widerstandslos und unmerklich in jene stille, lauernde Masse, die wie der Tod vor den Pforten des Lebens liegt. Es ist das Grundthema der Cézanneschen Bilder, das in immer packenden Variationen erscheint.

Das sog. Haus des Gehängten gehört ebenfalls hierher (Abb. 102). Zur leichteren Charakteristik sei hier Rujsdaels Judenfriedhof (Abb. 101) in Dresden gegenübergestellt. Ein Bild in üppigem Grün und Schwarzgelb, aus dem, von gewittrig-düsterem Licht umspielt, der Marmor der Sarkophage hervorleuchtet. Ein weiter Raum, die verlassene und verfallene Stätte, durchzogen von einem Wildbach, Baumstümpfe und ein absterbender Baum im Vordergrund, eine hochragende Ruine neben mächtigen Baumkronen vor Gewitterhimmel! Rujsdael erzählt von einem reichen Geschlecht, das in Schlössern wohnte und in

kostbaren Sarkophagen seine Toten begrub, und diesem Bilde von einst steht das Bild von jetzt gegenüber. Aber das Tragische liegt hier weniger in der Erscheinung als in dem Gegenstande, die Elegie ist nur Maske für die große Schönheit und Stärke des Lebens. Der abgestorbene Baum mit seinen knorrigen Konturen ist noch immer ein Symbol der Lebensmacht und trotz der stolzen Weiträumigkeit des Ganzen doch auch nur eine sentimentale Klage über die Vergänglichkeit von Kraft und Schönheit. Die körperliche Charakteristik, die das Einzelne hervorhebt, ist auch auf den Raum übertragen, der in den mittleren Tiefenpartien eine dunkle Folie für den belichteten Vordergrund ist.

Cézannes Bild ist schon dem Gegenstande nach sehr viel einfacher als das Rujsdaels. Rechts ragen, teilweise vom Bildrande überschnitten, die öden, grauen Flächen eines verlassenen Hauses herein, das sich über einer breit sich hinziehenden Terrasse erhebt, links daneben, aus der Tiefe emporsteigend, die Schatten dunkler Baumgruppen, im matten Licht des Hintergrundes ein niedriger Hügel mit Häusern darauf, umgeben von der Silhouette dunkler Bäume. Die räumliche Situation ist nur angedeutet, aber nicht klar beschrieben. Das Bild ist auf dem einfachsten Gegensatz aufgebaut: die horizontale Terrasse als Basis des Hauskörpers zugleich die Tiefe umfassend, die bleichen Wände des Hauses mit seinem langgestreckten Körper, seinen seltsam sich verschiebenden Vertikalen und die dunkle Partie der Bäume links. Monumentale Massen in einem überraschenden Gegensatz, und doch bleibt trotz dieser Gegensätzlichkeit die Bildeinheit gewahrt. Durch die Schrägstellung der Hausfassade rückt diese fürs Auge dem Hintergrund näher, dessen markante, nach rechts abfallende (obere) Konturen »rhythmisch« (umgekehrt) die des Hauses wiederholen. Ähnlich, nur steiler abfallend, ist die äußere Silhouette der schattigen Baumgruppe links. Ihre Stämme und Zweige gleichen sich durch ihre ausgesprochene Vertikale der Senkrechten des Hauses an, gemeinsam mit den aus der Tiefe sich emporstreckenden Pappeln. Dadurch wächst das Haus aus dem ganzen unteren Bildraum, diesen umfassend, heraus, drohend wie das Verhängnis und bleich wie der Tod. Für Cézanne ist dieses Haus ein bestimmt geartetes Wesen, auf das auch die Farbe eingestellt ist. Sie erscheint in den schwachen Modulationen eines erlöschenden Lichtes. Statt des mächtigen Wolkengeschiebes bei Rujsdael ein müdes Grau, Resignation in dem schleichenden Wechsel von Hell und Dunkel. Die Undeutlichkeit des Gegenständlichen wie peinliche Ungewißheit selbst, das Haus wie ein Monstrum mit seinen verschlossenen Fenstern und Türen, hineinragend in das trostlose Nichts.

Am Giebel ein Balken wie ein Galgen, still in der fürchterlichen Stille, der lähmende Bann des Todes ohne Handlung oder Person. Bei Rujsdael zieht in dunklen Gewitterwolken und dem lustigen Bächlein das Leben über die Stätte des Todes; bei Cézanne liegt der Tod in der Stätte des Lebens. Aber es ist die Erscheinung selbst in der charakteristischen Relation ihrer Teile, nicht ihre gegenständliche Deutung, die das sichtbar macht. Man sieht auch hier, daß die scheinbaren »Unsicherheiten« in der »Zeichnung« Absicht sind und im Dienste des Ausdrucks stehen. Cézanne will eben nicht körperliche Klarheit des Gegenständlichen, so wenig wie eine Übersichtlichkeit des Raumes in der dritten Dimension.

Andere, wie etwa Brangwyn (Abb. 103) sind bei ähnlichen Absichten dem Theatralischen verfallen: schwarzer Schatten, bleiches Licht! Zu der perspektivischen Anordnung des Raumes und seinem pathetischen Gestus nach der Tiefe und Höhe will die Zimperlichkeit der Formen nicht passen, Renaissancepathetik und moderne nervöse Sensibilität. Brangwyns Farbkontraste machen nicht gruseln. In der gespenstischen »Schönheit« seines Lichtes und Schattens lebt etwas von dem Geiste des späten Böcklin fort. Es fehlt aber der Sinn für die Konturen der Farbflecke. Man merkt den zerstörenden Einfluß des Impressionismus. Nur in den starken Lokalfarben der Schatten spürt man etwas vom neuen Geist. Cézanne würde an Stelle gegenständlicher Unklarheit eine sinnliche Ordnung gesetzt haben, die das Transzendente sichtbar machen will. Die perspektivische Richtigkeit des dreidimensionalen Raumbildes hätte die Durchführung seiner Absichten unmöglich gemacht. Corot strebt Ähnliches an, ohne aber jener künstlerischen Einheit Cézannes nahezukommen. Er stellt (Abb. 104) eine steinerne Parkmauer dar, die sich längs eines stillen Gewässers nach der Tiefe zieht. Links und rechts Baumgruppen, die in ihrer Dunkelheit den Glanz des auf die Mauern fallenden und im Wasser sich spiegelnden Lichtes steigern, ein sehr stimmungsvolles Bild, aber in seiner seidigen Farbenpracht eine relativ lockere Reihe nebeneinandergesetzter farbiger Einzelheiten, die des Zusammenhanges ihrer Konturen entbehren. Die dunklen Dächer sondern sich in leblosen Linien von den Mauern. Man denkt an Reißbrett und Lineal. (Bei solch starken Kontrasten ist die schüchterne Verbindung der Konturen der divergierenden Gliederung auffallend.)

Bei Cézannes (Abb. 105) beweglichen und mannigfach gegliederten Farbsilhouetten werden die nach der Tiefe sich ziehenden Mauern rechts begleitet von den Konturen des Grabens und des Weges, der langsam aus der unteren

Bildgrenze, der Horizontalen, sich formt. Auch die Baumkulissen dahinter sind in ihrem Auf und Nieder exakt durch die Silhouette der Mauer bestimmt, deren stärkste Biegung durch ein dahinter sich vordrängendes Haus motiviert ist. Durch seine hochstrebenden Kamine bereitet das Haus auf die Vertikale der mittleren Pappel und die analoge Kontur der Gruppe links vor, während der starke Bogen in den Baumkulissen rechts das Rund der Mauern abgewandelt wiederholt. Wie die Tiefenentfaltung des Raumes an die Vertikalgrenze (der Höhe), so werden die starren Konturen der Mauer an die beweglichen Silhouetten der Bäume angeglichen. Daher die »Deformation« des Gegenständlichen, die die Bildformation ausmacht. Etwas mehr Sensibilität und Leidenschaft und man wäre im Reiche van Goghs. Bei Corot fehlen derartige Beziehungen so gut wie vollständig. Zwar versucht auch er, seine Gartenmauer durch entsprechende Gliederung zu verlebendigen, aber für die einzelnen Teile bleibt die starre Geradheit bestehen. Dem linearen Kontrast entspricht dort auch ein farbiger[1]. Zwar ist Corot exakter in der gegenständlichen Charakteristik, Cézanne sicherlich hierin »fragmentarischer«, aber es kann keine Frage sein, daß, als »Bild« betrachtet, die Corotsche Schöpfung nur aus Fragmenten, d. h. aus farbig aneinander angeglichenen Einzelheiten, besteht. In Corots Werk wird mehr das Geformte abgebildet (d. h. die dem Gegenstand eigentümliche Form), bei Cézanne heißt Abbilden »Formen«. Die Erscheinung des »Raumes« wird zum Ereignis der Schöpfung. Cézanne weiß auf eine bisher unerhörte Weise die für uns starre Materie, wie Mauer, Weg usw. zu verlebendigen, nicht aber in dem Sinne der älteren Impressionisten, die nur bewegte Farben gestalten. Ähnlich wie van Gogh malt er den Lebenswillen im farbigen, durch seine Umwelt determinierten Körper. Aber van Gogh würde hier diesen Lebenswillen in allem Einzelnen geschildert haben, wo Cézanne nur im ruhigen Zusammenwirken seine ausgleichende und einigende Schöpferhand uns sehen läßt.

Die Form enthält nur das anschauliche Leben, das der Künstler in ihr begreift. Deshalb kann man nur die Beziehungen der Formen (Farbfleckgrenzen) — die Erscheinungszusammenhänge im positiven wie negativen Sinne — nicht aber die Formen als Erscheinungen schlechthin kritisieren. Denn diese sind nur das natürlich stets subjektive Material der Gestaltung, während die Bildidee gegenüber dem Gegenstande stets etwas Transzendentes ist. Es ist die Frage, wie weit man in dieser Entgegenständlichung des Bildes gehen kann. Die Re-

[1] Kunstwissenschaftlich müßte es heißen: Cézanne gestaltet die Farbgrenze, wo die Impressionisten nur begrenzte Farbflecken sehen.

naissance hatte die Vergeistigung des Gegenstandes im Auge. Cézanne sucht seine Isolierung zu vermeiden. Hierin folgt er freilich teilweise dem älteren Impressionismus.

Als Beispiel hierfür mag auch Cézannes Landschaft bei Peyrières dienen (Abb. 107). Was dargestellt ist, sagt eine Böcklinsche Schöpfung (Abb. 106) viel klarer: eine Ruine in einer Landschaft. Böcklin gibt hochragende, wie ein mächtiges Gebirge aus der Tiefe emporsteigende Ruinen, darüber dunkle Zypressen, Gewitterwolken oben, dunkles Meer tief unten. Strzygowski beschreibt das Bild[1]: »Kahle Wände, hochaufragend im Wetteifer mit drei Zypressen, die Zeit hatten, inmitten der Ruinen emporzuwachsen, der Zugang dazu im Vordergrund, wo man über das morsche Gemäuer hinweg in die Tiefe sieht. Dort rollen Meereswogen, vom Sturme gepeitscht, durch das schwarze Gewölk brechen Sonnenstrahlen, man sieht, wie sich die Baumwipfel schwer neigen, die Sturmvögel aufgescheucht um die alten Mauern kreisen, die vielleicht im nächsten Augenblicke schon zusammenstürzen — das Ganze ein Stück Zeit, wie es einfacher nie gemalt wurde und schwerlich je wieder so greifbar menschlich erfaßt, gemalt werden wird. Die Darstellung der Zeit, ihres Kommens und Gehens, ihrer Schrecken und ihres Friedens, im Wechsel von Sturm und Sonnenschein, zugleich das Zeitliche umrahmt vom Ewigen, nie nackt und wahr das einzelne Ereignis an sich: das scheint ein Kernpunkt des Inhaltsproblems in der bildenden Kunst zu sein, ähnlich wie für das Raumproblem eine Hauptsache das Wecken des Gefühls für den Zusammenhang des dargestellten Ausschnittes mit dem unendlichen Gesamtraum ist. Diese Raumwirkung kommt simultan zustande, die Zeitempfindung sukzessiv. Es gehört große Kunst dazu, das Vorher und Nachher unaufdringlich wie mitklingend anzudeuten.« Für uns erscheint es nicht als die wesentliche Aufgabe der Kunst und damit des Kunstbetrachtens das »Gefühl« für den Zusammenhang des dargestellten mit einem nichtdargestellten unendlichen Raum zu erwecken, sondern zunächst die objektiven Bildzusammenhänge am Dargestellten selbst zu erkennen. Auf das Gefühl kann man sich im künstlerischen Urteil so wenig verlassen, wie in der Logik auf das »Gefühl« der Evidenz. Die Bildzusammenhänge lassen aber bei diesem imponierenden Raumbilde mehr zu wünschen übrig, als man zunächst zu glauben wagt; die links ansteigende und nach rechts mit den Zypressen umbiegende Kontur zerschneidet das Bild in

[1] Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart, S. 251.

zwei Hälften; die links darüber ansetzende, von rechts schräge aufsteigende Kontur, sowie die daran sich anschließende Mauermasse hat keinen Bezug zu dieser Gliederung der rechten Seite. Vollends die steile Vertikale der äußeren (linken) Silhouette der Ruine läuft geradewegs auf die Horizontale des Raumes auf, ohne daß ein Ausgleich dieser hier geschaffenen Gegensätze gelingt. Man wird hier stark an ein Panorama erinnert. Es liegt in allererster Linie daran, daß Böcklin nur nach Höhe und Tiefe hin gestaltet, eine Verbindung der Teile in der Breite (im Zusammenhang mit der Bildgrenze) aber übersieht. Ähnliches wäre über das Licht zu sagen, es liegt auf den Gegenständen, aber diese und das Licht sind zweierlei. Daher sieht auch Böcklin die Gegenstände vorwiegend als dreidimensionale beleuchtete Farbkörper, nicht aber als beweglich lebendige Farberscheinungen im Lichte. Er gestaltet die Körper durch die Begrenzung der Farbflecken, aber an ihrer Trennung liegt ihm mehr als an ihren sinnlichen Beziehungen zu einander. Daher löst die Realität des Raumbildes, die charakteristische Form der beschriebenen Gegenstände, die Stimmung aus, nicht aber das »Bild«. Strzygowski spricht nur über ersteres, nicht über letzteres. Freilich käme es noch darauf an, zu untersuchen, ob der Inhalt des Bildes wirklich so Großes enthält, wie es »schwerlich je wieder, so greifbar menschlich erfaßt, gemalt werden wird«. Vor so stolzer Prophezeiung sollte man sich hüten. Böcklin schildert uns die Vergänglichkeit alles Irdischen und fraglos liegt über einer solchen Natur, wie er sie gibt, etwas von der schauerlichen Größe der Ewigkeit. Aber es ist ein Irrtum Strzygowskis, diese in der künstlerischen Gestaltung zu suchen. Tatsächlich hat er nur das Dargestellte als natürliches Raumbild im Auge, wie es ebenso bei ähnlichen Beleuchtungsverhältnissen in der Natur oder auch in der Photographie erscheinen könnte. Es handelt sich um dieselben Probleme, wie wir sie vorher bei dem Vergleich von Corot und Cézanne kennen gelernt haben. Es geht nicht an, in der Kunst von einer »simultanen« oder »sukzessiven« Wirkung der Empfindung zu sprechen, denn alles Erkennen ist ebenso wie das Gestalten an das zeitliche Nacheinander gebunden und der Begriff der Einheit wird nicht außerhalb des Zeitlichen und keine Zeitempfindung ohne räumliche Vorstellungen vermittelt. Es käme aber für den Künstler bei so hohem Ideenfluge darauf an, die Immanenz des Zeitlichen im Räumlichen sinnlich glaubhaft zu machen. Die Ruine zeigt als Ruine an, daß ihre Mauern einstmals ein Schloß gebildet haben, das durch irgendwelche Ursache in jenen Zustand gebracht wurde, wie ihn die Darstellung beschreibt. Als Erscheinung aber ist die Ruine ein feststehender Körper, dessen

Unveränderlichkeit sogar noch besonders durch ganz klare Farbenkontraste betont wird. Dazu war Böcklin bemüht, die Stabilität des Raumbildes sichtbar zu machen. Von einem Geschehen im »Bilde« als einer sinnlichen Begebenheit, von dem Kommen und Gehen der Zeit, kann hier gar keine Rede sein. Und ist weiterhin der bloße Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Geschaffenen mit seiner sentimentalen Totenklage wirklich eine so unübertreffliche Großtat der Phantasie und des »deutschen« Gemütes? Strzygowski sagt: »der Grieche spricht durch die Menschengestalt, der Germane durch die Landschaft.« Bei aller Verehrung für die deutschen Künstler wäre aber zu sagen, daß Größeres und Tieferes wie der Romane Cézanne auch kein Deutscher im 19. Jahrhundert (Marées und Hodler vielleicht ausgenommen) zu sagen verstanden hat. Nichts ist gefährlicher in der Kunst als der Chauvinismus, denn er ist der Anfang vom Ende, und die Kunst, die solchen Lehren sich fügen würde, begäbe sich freiwillig in die Sklaverei von Ideen, die bei näherem Zusehen doch nur hohle und reaktionäre Begriffe sind. Gewiß ist der männliche, schwerfällige Ernst des Deutschen das Anziehende in sehr vielen seiner künstlerischen Leistungen. Aber der Hymnus auf das deutsche »Gemüt« verfängt heute nicht mehr. Wir sind weltmännisch geworden und scheuen uns nicht einzugestehen, daß wir einem gesunden Egoismus in unserem politischen und wirtschaftlichen Leben huldigen. Die kräftigere Luft, die uns heute umweht, wird nur den Schwachen schaden. Man wird die Natur mit neuen Augen sehen und Neues in ihr entdecken. Der männliche, starke Ernst, der aufs Erkennen und auf Taten dringt, ist auch mit »Gemüt« verbunden. Denn solches erfordert die liebevolle Hingabe des ganzen Menschen. Der Lohn ist die Tat. Sie wollen wir beim Deutschen sehen, nichts anderes. Die deutsche Kunst kann glücklicherweise solche »Taten« in reichem Maße aufweisen. Sie ist dort am größten und stärksten, wo sie ebenso mit der Erkenntnis, wie mit dem Gemüt des Beschauers gerechnet hat.

Cézannes Werk (Abb. 107), das ein ähnliches Thema wie das Böcklinsche behandelt, enthält eine Lösung dieses Problems. Es ist zunächst schwer zu erkennen, was dargestellt ist. Man sieht nur Helligkeiten und Dunkelheiten, die sich zu einem abschüssigen Hügel formen mit einzelnen Bäumen darauf, alles verschwommen wie ein Nebelbild; in dem Gewoge ein ragender Turm, der in Wellen von Dunkelheit versinkt. Die Vergänglichkeit des Irdischen wird hier als ein mystisches Geschehen mit sinnlichen Mitteln erfaßt, alles drängt, rutscht, stürzt, versinkt, einem großen magischen Zuge folgend. Nicht das

Gegenständliche, sondern allein die Besonderheit der Erscheinungszusammenhänge ist hier der Inhalt der künstlerischen Erkenntnis und des Erlebens geworden. Das Verhängnis, das hier hereinbricht, ist nicht »schaurig-schön«; es ist nüchtern wie die Notwendigkeit; das sinnliche Ereignis ist Schicksal. Das unterwühlte Erdreich scheint seine tragende Kraft zu verlieren und langsam in sich zusammenzustürzen. Cézanne will nur diesen Sturz malen, nicht gestürzte Gegenstände. Licht und Schatten in ihrem besonderen Wechsel sind das Ereignis. Nicht das Schicksal eines Menschenloses, der Menschenarbeit, sondern das Weltenschicksal ist Gegenstand der Darstellung und Problem der Gestaltung. So sind Cézannes Werke zu verstehen, aber auch nicht mißzuverstehen.

Mancherlei prinzipielle Übereinstimmungen mit der älteren Kunst ließen sich jedoch auch hier finden. Rubens hat in seiner Landschaft (Abb. 108) aus dem Motiv des stürzenden Wagens die Organisation des Raumes gewonnen, ein Alltagserlebnis vielleicht wie Beethovens in Musik umgesetzte Wut über den verlorenen Groschen: Der Weg stürzt in grandioser Kurve nach abwärts, der Wagen darauf wird nur mit aller Kraft von einem dagegen sich stemmenden Manne vor dem Abrutschen bewahrt, hinter der Gruppe ein Erdhügel, der ähnlich wie der Wagen sich um seine eigene Achse zu drehen scheint, um dann in sanfter Kurve wie eine zerfließende Welle nach abwärts zu gleiten. Auch die Bäume neigen sich in derselben Weise und werden durch einen übereinstimmenden dunklen Ton zu einer um den Hügel kreisenden und stürzenden Silhouette zusammengefaßt, so daß die ganze Erde, der Hügel und die Bäume in diesen kreisenden Sturz mit einbezogen, in ihrer Erscheinung zum »Sturz« selber werden. Freilich wird das sinnliche Ereignis hier in einer körperlichen Einzelheit, dem Wagen, materialisiert. Rubens' Bild ist, mikrokosmisch gedacht, viel Lärm um nichts. Doch darf man nicht übersehen, daß ihm hier der Raum selbst zum tobendem Körper wurde. Cézanne erscheint zart gegen Rubens, fast lyrisch weich. Bei ihm drängt mystische Endlichkeit von selbst hinüber in die große Stille der Unendlichkeit.

Eine nicht minder überraschende Landschaft von Cézanne ist Abb. 109, eine Waldlichtung darstellend. Man sieht keinen einzelnen Baum, noch ist es möglich, eine klare Orientierung über den Raum zu gewinnen. Diese Bäume sind hier nur Flammenzeichen, in Dunst zerfließend, willenlos hineingezogen in die unwiderstehlichen nach oben drängenden Gewalten eines unsichtbaren Lebens. In Rubens Bildern pocht das Leben auf seine Macht, hier zieht es durch sein Geheimnis an.

Man wird über den Wert solcher Schöpfungen sich leicht Klarheit verschaffen, wenn man sie mit ähnlichen Werken von Cézannes Epigonen vergleicht. Es ist zumeist nur die Formel, nicht die Erkenntnis, der Geist, den sie übernommen haben. Von einem Zusammenarbeiten der Silhouetten wird selten etwas zu sehen sein. An Stelle der mystischen Gesetzlichkeit Cézannes tritt ein anarchisches Neben- und Durcheinander. Zu der gegenständlichen Bedeutungslosigkeit gesellt sich zumeist die sinnliche Leere. Wie immer bei den Epigonen großer Meister wird die Stilformel als ein imponierendes Mäntelchen umgehängt und »Kleider machen Leute«, ist eine praktische Regel, die auch im Reiche der Kunst ihre Geltung hat. Man darf aber nicht ungerecht sein. Es gibt viele, die das Gewand mit Geschick zu tragen verstehen, trotzdem sie keine Spur vom Geist der Meister in sich haben. Ihre Namen werden in der Geschichte der Kunst registriert, für die Entwicklung der künstlerischen Erkenntnisse aber sind sie ohne Bedeutung.

Als tüchtige Epigonen mit einer durchaus persönlichen Note sind Camoin und Vlaminck vor allem zu nennen. Auch in Deutschland ist die Entwicklung der neueren Generation ohne Cézanne nicht zu verstehen, und doch ist kaum einer da, der ihn völlig verstanden hätte. Ein Vergleich von E. L. Kirchners »Blühenden Bäumen« (Abb. 110) mit einer ähnlichen Schöpfung Cézannes (Abb. 111) läßt das leicht erkennen. Auf ruhiger Ebene des Bodens neigen sich die kurzen Stämme der Bäume hinüber und herüber, um sich oben in das zarte Geflimmer einer einzigen mächtigen Schicht zu verlieren, die so seltsam duftig und doch schwer über der Erde liegt. Unter ihrem Drucke biegen sich die Stämme. Aber man sieht weder wie die Zweige an die Stämme sich ansetzen noch wie das Laub vom Zweige getragen wird. Man fühlt nur die gemeinsame Arbeit der Stämme und das Leben in der vervielfältigten Last der Kronen. Der optische Gegensatz innerhalb des Körpers »Baum« (Stamm und Krone) ist hier auf die Erscheinung des ganzen Waldes übertragen worden: Das Zusammengehörige ist vereint, das Gegensätzliche groß getrennt und doch aus diesem Kontraste die Bildeinheit durch den Zusammenschluß der Farbsilhouetten nach Horizontale und Vertikale gewonnen. Kirchner hat sich den leidenschaftlichen Lebensdurst des Frühlings, seine quälende Unruhe zur Darstellung erkoren: das Laub eine flackernde Helligkeit vor verblasenem Dunkel. Aber es bleibt bei dieser Unruhe, es fehlt das ihr übergeordnete und ordnende Leben. Es macht sich hier wohl auch der zersetzende Einfluß Van Goghs geltend. Cézanne hätte bei diesen Absichten verzichtet, den perspektivischen Verlauf der Straße anzudeuten. Denn die

obere Partie des Bildes nimmt hierauf keine Rücksicht. Daher auch die mangelnde Beziehung der Farbgrenzen.

Neben Künstlern wie Hans Brühlmann †, Adolf Hölzel, Caspar u. a. war Weisgerber-München wohl eines der stärksten Talente in Deutschland, die unter Cézannes Einfluß standen. Doch gehört er nicht zu jenen Künstlern, die in der äußerlichen Nachahmung der uns Deutschen exotisch erscheinenden Einzelheiten sich gefallen. Weisgerber suchte sich vielmehr die Quintessenz der Erkenntnisse Cézannes zu eigen zu machen, ohne sich selbst zu verlieren. Das Porträt der sitzenden Frau (Abb. 112) hat wenig mehr mit der impressionistischen Malerei zu tun, wie sie durch Liebermann (Abb. 113) vertreten wurde. Beide Figuren sind handlungs- und ausdruckslos. Aber Liebermann löst das Weiß des Kleides der sitzenden Gestalt auf in einen schwer überblickbaren Wechsel von Hell und Dunkel und verschleiert dadurch die Einfachheit der Konturen, die das Körperliche bilden. Dieselben Unklarheiten bestehen in den Erscheinungsbeziehungen von Figur und Raum. Liebermann sucht alle Konturen dem Wechsel des farbigen Lichtes anzugliedern. Weisgerber sieht in ihnen kontinuierlich verlaufende Farbfleckgrenzen, deren Beziehungen ihm der wichtigste Bildinhalt sind. Die wohldurchdachte Gliederung des Rockes in einer fast altmeisterlichen Strenge fällt gerade bei einem Vergleich mit Liebermann besonders stark auf. Man braucht nur den Rocksaum zu betrachten, der sich um die Füße schlingt. In einer fast eleganten Kurve steht die Gewandung auf dem Boden auf, begleitet von den inneren Silhouetten, die rechts in die Vertikalen und links in die Schräge des Armes sorgfältig übergeführt werden. Auf diese torsale Bewegung des Körpers sind auch die Silhouetten der übrigen Farbflecken des von oben gesehenen Raumes eingestellt. In der herben Eckigkeit seiner kristallinischen Formationen wiederholen sich die Motive der Gestalt, so daß hier ganz im Sinne Hodlers und Cézannes die Ähnlichkeitsrelation nicht nur für die Farbe, sondern auch für die Farbgrenze erreicht wird. Die Farbe hat eine ähnliche Frische und jenen fast feierlichen Ernst, der auch für Cézanne charakteristisch ist. Daher auch die Vorliebe Weisgerbers für religiöse Schöpfungen. Man darf sich durch das Seltsame und Befremdende solcher Kompositionen nicht abstoßen lassen. Weisgerber war bemüht, sich aus dem Bildraum Handlung und Ausdruck zu erarbeiten. Das haben auch andere versucht. Aber für Tizian und die Meister der älteren Schule war der Raum mehr stimmungsvolle Folie, während er für Weisgerber im Anschluß an Cézanne Hauptsache ist. Der heilige Sebastian (Abb. 115) ist hierfür ein besonders

charakteristisches Beispiel. Die Alten malten bei solchen Szenen die Berserkerwut der amtierenden Knechte. Hier hat die Erde, einsam und öde im kalten Morgengrauen sich vor uns ausbreitend, etwas von dem eiskalten Gesicht eines Henkers. Und doch hat diese brutale Nüchternheit das Gepräge der Größe. Der Sebastian, ein Häuflein erfrorenes Fleisch, die Bäume, riesenhaft verlängerte Arme, die in den Himmel wachsen, während rechts, hinter dem Bildrande verschwindend, die sich biegenden Bäume dem zu Boden drängenden Körper folgen. Man staunt, daß bei einem so klaren Aufbau des Bildes, dem freien, nüchternen Lichte und der vollen Körperlichkeit aller Einzelheiten mit den einfachsten Mitteln eine Entstofflichung der Gegenstände erreicht wurde, so daß nur die Gesamtheit und ihre Stimmung wirkt, freilich weit entfernt von jener Romantik des Grauens, die bei Weisgerbers Lehrer, Stuck, eine so große Rolle spielt. Es ist ein wirkliches Drama, das hier geschildert wird, aber nicht durch einen geschwätzigen Gegenstand oder ein »Theater«, sondern nur durch künstlerische Mittel. Die Schicksalsidee ist wie bei Cézanne sinnlich gefaßt. Nüchtern steigt die grauenvolle, schweigende Größe der Ewigkeit vor uns auf. Die Erde öffnet ihren Schlund, die Bäume steigen empor wie ein Schrei, der zum Himmel dringt . . .

Nicht alle, die Cézanne nahe zu stehen scheinen, sind Verwandte seines Wesens. In Caspars Gemälde »Johannes auf Patmos« (Abb. 114) ist auch der Raum in seiner wilden Lebendigkeit von der Gottheit durchdrungen, wird die Natur in ihrer sinnlichen Existenz zum visionären Ereignis, das aber den Gestus der Gestalt nur begleitet, sie umgibt. So wird der gegenständliche Gegensatz, Raum und Figur, auch farbig zu einem scharf markierten Kontrast, ohne daß aus diesem das Bildmotiv gestaltet würde, das beide vereint. Die Farbe wird noch im Sinne des älteren Impressionismus verwertet, nicht einheitlich nach bestimmten Grenzmotiven geordnet. Die Aufhebung der stofflichen Unterschiede innerhalb der landschaftlichen Natur, der Mystizismus der Farbe erinnert an Cézanne; der Kontrast der Lokalfarben (rote Figur, grünlicher Hintergrund mit rot durchsetzt), der ohne Rücksicht auf die umgebenden Grenzmotive durch Ähnlichkeitsrelationen in den Farbcharakteren aufgehoben werden soll, läßt das Gestaltungsprinzip des Impressionismus erkennen, während die wilde Anarchie der Farbfleckgrenzen in manchem Van Goghs Anschauungsweise sich nähert. Deshalb ist Caspar wohl eine interessante Übergangserscheinung von der älteren zur jüngeren Kunst.

Genin, ein jüngerer Meister, der selbständig auf ähnliche Wege gelangt

ist, erscheint weicher, zarter als Weisgerber. (Vergl. die »Obsternte« Abb. 116.) Millets »Ährenleserinnen« (Abb. 117) sind arbeitende Bäuerinnen auf einer Wiese. Die Handlung geht gleichsam auf einer Bühne vor sich, die Gestaltung von Figuren und Raum ist zufälliger Natur, keines nimmt als Farbfleck auf das andere Rücksicht. Für Genin ist der Gestus des Früchteauflesens Grundmotiv, das er leicht in Variationen sowohl vorne in den sich beugenden Gestalten als auch in der Hügelkulisse, dem Baum und in der Silhouette der stehenden Gestalt wiederholt. Freilich kommt es für Genin nicht so sehr auf das Sichtbarmachen und Gestalten des Gesetzes in der Erscheinung als in der Handlung an. Dazu äußert sich in seiner Kunst viel zu stark der Kultus der Sinnlichkeit im besten Sinne des Wortes. Die Einheit, die er durch die Variation des Grundmotivs zu erreichen versucht, ist für ihn schlichte Schönheit, die Gestalt mehr ein Ornament als ein im Sinnlichen sich verkörpernder Wille, der kämpft und unterworfen wird. Genin schildert das ruhige Beieinandersein von Natur und Mensch, den seligen Frieden der Gleichheit ihres Wesens und Willens. Man muß bei dieser Einfalt und heiteren Innigkeit seines Schaffens an Hans Thoma denken. Aber Hans Thoma pflegt in solchen Szenen die Natur als ein träumendes Wesen zu schildern und die Menschen mit verwunderten Kinderaugen mitten drin. Genins Bilder verkörpern ein sozialistisches Ideal. Das Glück der Gleichheit und der Arbeit! Aus der Gleichheit des Tuns folgt das Gefühl der Gemeinsamkeit und der Frieden der Arbeit. Sie ist Bestimmung der Natur und in ihrer Erfüllung liegt das Glück des Daseins. Vielleicht ist Genin der erste, der in dieser Weise die sozialistische Idee zu einem künstlerischen Ideal macht. Denn die ältere Kunst im 19. Jahrhundert liebt die Arbeit als die tragische Bestimmung des Menschengeschlechtes aufzufassen mit der stillen Sehnsucht nach dem Schlaraffenland der Nichtstuer im Herzen, oder man hat, wie Millet, rührsame Geschichten von den schönen Seelen dieser zur Arbeit verdammten Menschen erzählt. Man hat den Menschen der Arbeit heroisiert, aber nicht die Arbeit. Für Genin ist die Arbeit weder etwas Heroisches noch etwas Tragisches, sondern Gesetz und Schönheit zugleich. Es könnte sein, daß diesen Ideen die nächste Zukunft gehört. Denn sie sind ein Zeichen der Zeit.

Anderwärts ist freilich das Mystische in der Kunst Cézannes noch stärker zum Ausdruck gekommen. Kandinsky (Abb. 118) und die ihm nahestehenden Künstler sind zu einer Farbensymbolik gelangt, in der mit Konsequenz die modernen Theorien und künstlerischen Gestaltungsweisen zu Ende gedacht

sind. Kandinsky ist Impressionist, sofern er vom farbigen Eindruck ausgeht, Romantiker und Mystiker, als er nicht den optischen Eindruck an sich in bildmäßiger Verarbeitung, als vielmehr die mit ihm sich verbindenden Gefühle sichtbar machen will. Er will Gefühle ins Sinnliche umsetzen. Die Ideenassoziation zwischen Sinnlichem und Nichtsinnlichem führt ihn zu einer Metamorphose der Erscheinung, die aber nur für den restlos verständlich ist, der die außersinnliche Idee in der Besonderheit ihres Inhaltes kennt, und das ist hier nur der Künstler. Man hat in diesem »Stilleben« nicht wie bei Cézanne die Möglichkeit, sich die Erkenntnis der Bildideen durch das Bild selbst zu erwerben. Man braucht die Unterschrift. Kandinsky will sich aber von dem Gegenständlichen völlig befreien, um, ähnlich wie in der Musik, rein durch die Ausdrucksmittel der Kunst, das heißt eine bestimmte Erscheinungsfolge heller und dunkler Farben sein seelisches Erlebnis mitzuteilen. Er kann bis zu einem gewissen Grade eben Cézanne zum Kronzeugen seiner Anschauungen anführen. Denn bei Cézanne wird das Gegenständliche gegenüber dem persönlichen künstlerischen Erlebnis nach Möglichkeit zurückgedrängt. Es erhält als Erscheinung in dem Bildzusammenhang wie der damit verbundenen besonderen Formung eine neue Bedeutung, aber innerhalb eines erkennbaren Vorgangs oder einer erkennbaren Metamorphose des Gegenstandes. Das, was Kandinsky uns gibt, ist eine Allegorie der Farbe, die Geistiges versinnlichen, nicht Sinnliches durch die Gestaltung vergeistigen will. Ohne Rücksicht auf irgendwelche Konventionen muß er im Kampfe gegen dieselben notwendig vielen vorläufig unverständlich bleiben, da jede Mitteilung konventioneller Gestaltungen nicht entraten kann. Es ist die Frage, ob Ideen nicht anders vorstellbar und begreifbar sind als in Zusammenhängen, die nach einheitlichen Grundsätzen hergestellt werden. Freilich könnte der Romantiker erwidern, es handle sich eben nicht um Begreifbares, sondern nur um Fühlbares, um ein Erleben des eigenen Ichs in der sinnlichen Metamorphose. Aber dieser romantische Subjektivismus läuft Gefahr, schließlich zu einer Extase des Auges, einem Traumzustand, einem für alle unverständlichen Stammeln in abgerissenen Lauten, einem Spiritismus in der Kunst zu werden, der, gegenüber ähnlichen Bestrebungen, allerdings das eine Gute für sich hat, konsequent zu sein. Denn die Gestalten Munchs (Abb. 11) etwa, die sich aus einer fürchterlichen Unendlichkeit zu noch fürchterlicherer Endlichkeit formen, sind nicht sinnliche Gestaltungen von Gefühlen, sondern Materialisationen von Begriffen.

Wie weit Cézanne im Grunde von solchen Schöpfungen seinem Wesen

nach entfernt ist, zeigt am besten sein Stilleben mit der schwarzen Uhr (Abb. 119), wo er, von den Bildgrenzen ausgehend, alles streng nach Horizontale und Vertikale gliedert. Die strenge Gliederung des Tischtuches und die analoge des rückwärtigen Raumes in Übereinstimmung mit der Form des Bildes ist auffallend. Durch das Übereckstellen der Uhr wird ihre Vertikale, unterstützt von dem umgeklappten Tuchzipfel und der Muschelsilhouette, in das Breitformat übergeleitet. Die Einfachheit und Selbstverständlichkeit dieser Anordnung ist erstaunlich. Der Gegensatz von Hell und Dunkel, von Tischtuch und Uhr, wiederholt sich etwas abgeschwächt im Hintergrunde wieder, während die Muschel und die beiden Schalen auf der Uhr für den Ausgleich der Kontraste sorgen. Die Gegenstände selbst sind ohne stoffliches Interesse. Man sieht, daß es ihm ganz ferne liegt, mit dem Glanze der schimmernden Stoffe oder Metalle zu wirken wie etwa Heda, der durch den Prunktisch des Reichen zu gefallen sucht. Der Reichtum liegt nicht in dem Werte des Gestalteten, sondern ausschließlich in der Gestaltung selbst.

Auch in der Landschaft hat Cézanne manchmal Ähnliches gegeben. Dargestellt ist eine Stadt auf einem Hügel (Abb. 120). Rembrandt hat in der nächtlichen Stille seiner majestätischen Räume solche Berge sich türmen und, oben im märchenhaften Lichtschimmer verschwimmend, geheimnisvolle Mauern und Türme erscheinen lassen, über denen, drohend und groß, Wolken wie riesenhafte Berge erscheinen. Rubens suchte in der Erde den leidenschaftlichen Willen zu gestalten, der die Abgründe schafft und die Berge türmt, deren mächtig stolze Kurven mit Macht nach aufwärts drängen und in unbegrenzten Weiten sich verlieren (Abb. 121). Cézanne ist von Rembrandts versonnener Märchenpracht ebensoweit entfernt, als von Rubens hinreißender Tatenlust und seiner himmelstürmenden Begeisterung für die sieghaften Gewalten des Naturwillens. Aber er ist Rubens verwandt, da auch er mit der Form der Erscheinung die Geschichte ihres Wesens geben will. Man kann zwischen Hügel und Häusern nicht mehr unterscheiden. Die Häuser ragen nicht in die Unendlichkeit, noch treten sie uns in greifbarer Nähe gegenüber. Sie sind keine Individualitäten, denen man den Geist ihrer Bewohner ansieht. Sie deuten weder auf Freude und Behaglichkeit, noch sind sie Stätten der Kümmernis. Cézannes Häuser sind kantig, hart, wie eine kristallinische Kruste, die sich über den Hügel zieht, sie sind Gewächse des Bodens.

Man muß Signacs (Abb. 122) ähnliche Darstellungen daneben halten, um den Gegensatz derartiger Werke gegenüber Schöpfungen der impressionisti-

schen Kunst ganz zu begreifen. Eine unüberschaubare Vielheit kleinster komplementärer Farbflecken, in denen die Kontur keine Bedeutung mehr besitzt. Eine Apotheose des Sonnenlichtes, die Welt geformt aus Atomen des Lichtes, die den Körper des Gegenstandes vernichten, um ihn in farbiger Verklärung wieder auferstehen zu lassen. Cézanne verklärt nicht den Gegenstand, sondern er gestaltet in ihm überall, auch im Anorganischen, das Geschöpf in der Schöpfung.

Die jüngeren in Frankreich, wie etwa Derain, die hier Cézanne zu folgen glaubten (Abb. 123) sind trotz der äußerlichen Ähnlichkeit doch weit abgerückt von seiner Gestaltungsweise. Bei Cézanne entwirkt sich die Stadt aus der Horizontale des Erdbodens, wo ihr Vertikalmotiv vorbereitet wird und in einzelnen Häusern bereits erscheint. Trotzdem Derain augenscheinlich bemüht ist, Cézanne an »Entgegenständlichung« seiner Details noch zu übertreffen, bleibt der Vordergrund doch eine Sache für sich, und durch diesen Kontrast wird eben die Stadt hier ein Körper für sich im Bilde. Auf einem anderen Bilde Derains ist das Gegenständliche als sinnliche Einzelerscheinung »Motiv« geworden, aus dem die Bildgestalt geformt wurde (Abb. 126). Das Charakteristikum für seine und ähnliche Bilder ist die pointierte Begrenzung des Farbfleckes, durch die man den einzelnen Gegenstand auf seine einfachste Formel bringt. Auf der Verwandtschaft der Formulierung dieser Grenzen beruht die Bildeinheit, wie das Prinzip der Entstofflichung des Gegenständlichen. Man könnte sagen, daß hier mit Bewußtsein »Stil« gemacht wird, sofern man Stil im herkömmlichen ästhetischen Sinne faßt. So könnte aber nur derjenige urteilen, der Gestalten und Erkennen (gleich sinnliches Vorstellen) trennt. Tatsächlich handelt es sich hier nur darum, den Sinn dieses Vorstellungslebens, nicht den Charakter der Einzelgestaltungsweise zu definieren. Die Frage, ob der Künstler mit oder ohne Bewußtsein die Natur so sieht, läge außerhalb der künstlerischen Problemstellung. Die Frage kann hier nur die sein, wie der Künstler den Zusammenhang begreift und was damit gesagt sein soll. Solche Bilder unterscheiden sich von Cézanne rein dem Gestaltungsprinzip nach dadurch, daß der Künstler sich mit der Ähnlichkeit in der Formulierung der Grenzen begnügt im Gegensatz zu Cézanne, der auch auf eine exakte Grenzbeziehung der einzelnen Farbflecken zu einander ausgegangen war. Der Künstler sagt damit etwas ganz anderes über die Natur aus als Cézanne. Derain bewahrt seinen Gegenständen durch die Trennung von der Umgebung ihre Individualität und sieht in der Verwandtschaft der Einzelerscheinung die Betätigung desselben Willens.

Für Cézanne ist der Bildzusammenhang die Individualität, daher ist die Silhouette jeder Gestalt nicht bloß durch ihre eigene Wesenheit, sondern auch im Hinblick auf die nebenstehende gebildet, ohne Rücksicht auf irgendwelche Sonderrechte gegenständlicher Einzelheiten. Vielleicht wird eine spätere Zeit hierin ein interessantes Manifest des Sozialismus auf künstlerischem Gebiete erkennen. Derains Kunst stellt bis zu einem gewissen Grade einen Kompromiß dar insofern, als er von der Einzelerscheinung ausgeht und sich durch die Ähnlichkeit der Farbflecke und ihrer Grenzen die einfachen, unter sich ähnlichen Grundformen erarbeitet, durch die die Einzelerscheinung als das Produkt desselben Willens erkannt werden soll. Im Prinzip ist man damit bei Hodler angelangt und es ist sicherlich kein Zufall, daß die Cézanne-Epigonen seiner Gestaltungssphäre so nahe kommen.

Bei Van Gogh ist dies Prinzip ins Tragische und Phantastische umgesetzt (Abb. 124). Die Grenzen seiner Kunst gegenüber der Cézannes sind durch dessen Epigonen schon fixiert. Van Gogh gestaltet nicht in der Natur die vereinheitlichende Macht jenseits aller gegenständlichen Einzelheit, sondern er sucht das Lebendige eben im einzelnen auf. Rujsdael ins Moderne übersetzt! Hat Cézanne den Menschen seiner Naturvorstellung als ein allen Erscheinungen Gleichwertiges untergeordnet, so anthropomorphisiert Van Gogh die Welt, das Raumbild. Jeder Gegenstand wird ihm zu einem lebendigen Individuum, dessen sinnliche Form das Wesen seines Daseins, der Ausdruck seines geheimen Willens und seines Geschickes ist. Alles ist für ihn ein lebendes Wesen mit besonderen Formen und Willen und doch nur Sklave des wesenlosen Nichts. Eine sensitive Seele mußte diese Art der Naturbetrachtung in den Wahnsinn treiben. Daher der Selbstmord! Überall das Hoffen und Ringen, überall die Sehnsucht, die große Frage und nirgends die Antwort; überall der Kampf des Lebendigen und nirgends der Zweck, das Ende. Van Gogh könnte man den seelenvollsten Nihilisten der modernen Zeit nennen. Bei Cézanne immer der Stolz versöhnender Erkenntnis, hier die ganze Qual unbefriedigten Suchens.

Man muß Hans Thoma (Abb. 125) neben Van Gogh sehen, um diese Seite seines Wesens sich recht deutlich zu machen. Bei Hans Thoma im heiteren Frieden der Natur zwei mächtige Bäume im schlichten Ernst ihres sinnlichen Daseins, deren Gedeihen und Bestand in der Ruhe und Stetigkeit ihres Wirkens liegt. Die schlichte Weiträumigkeit und die groß aufgefaßten Gegensätze der Massen, wie das Zusammenwirken der vielgegliederten Baum-

kronen sind nicht der geringste Vorzug der Zeichnung. Freilich fehlt in dem Erdboden die nötige Resonanz für das starke Leben darüber.

Van Gogh ist hier konsequenter. Die diagonale Anordnung des Raumbildes läßt den Gedanken von Ruhe im Bilde gar nicht aufkommen; aus dem Wellengekräusel des Bodens entwickeln sich die Riesenleiber der Bäume. In selbstquälerischer, nervöser Unruhe geht es aufwärts, als gälte es den Himmel zu erstürmen in wahnsinniger Hast, doch die Trägheit der Masse setzt mit ihrem natürlichen Widerstreben all dem ein Ziel. Der alte Gegensatz von Wille und Sein taucht so bei Van Gogh wieder auf. Bei Cézanne steigt hinter allem Willen, hinter allem Geschehen das eherne Gesicht der Notwendigkeit empor. Van Goghs Weltanschauung erklärt sich durch Anthropomorphisierung alles Seins. Der Wille des Individuums und der der Natur sind die feindlichen Gegensätze. Das Zentralproblem der Weltanschauung ist wie bei Schopenhauer der Weltwille. Bei Cézanne ist der persönliche Wille ein in sinnliche Formen gebrachtes, individuell erfülltes Gesetz, auch das Bild, — bei Van Gogh ist jede Form bedingt durch einen persönlichen Willen, der ohne Rast und Ruhe in ewiger Arbeit sich selbst vernichtet. Das Sein ist hier das Nichts, in dem der Wille der Persönlichkeit verrauscht; nervöses, hastendes Tun mit ewig unbefriedigtem Verlangen.

Van Goghs Landschaft, Hütten in Auvers s. Oise (Abb. 127) erinnert dem Gegenstande nach an Gauguin (Abb. 88). Gauguins Bild ist ein festgefügtes Monument; bei Van Gogh ist das Zerfließen und Vergehen aller Erscheinung geschildert. Alles strömt, drängt nach der Tiefe. Das Haus ist der Starrheit seiner steinernen Körperlichkeit beraubt und folgt diesen rücksichtslosen Gewalten. Der Himmel, die Bäume, die Erde, die Wolken gleichen Flammen, alle beseelt von demselben Willen, der alles formt, alles vernichtet. Die unter Van Goghs Einfluß stehenden Persönlichkeiten, wie etwa Christian Rohlfs (Patroklusturm und Petrikirche in Soest)[1] sind trotz der auf den ersten Blick erscheinenden allgemeinen »stilistischen« Ähnlichkeiten sehr weit von dem Geiste und der Weltanschauung Van Goghs entfernt. Rohlfs malt Atmosphäre, ihr unruhiges Spiel, aber der Turm rührt sich nicht, bleibt tote Masse, weil seine Körpersilhouetten nur das perspektivische Bild, nicht aber jenen transzendenten Willen andeuten, der in den Formen das Ereignis des Lebens sichtbar macht. Es hilft nichts, daß die Hauptsilhouetten des Hauses in dem nebligen Halbdunkel

[1] Abbildung im Katalog der Sonderbundausstellung Düsseldorf 1910.

der Umgebung verschwinden. Es wird nur die Luft, die die Gegenstände umhüllt, gemalt, nicht das, was in ihnen lebt, sie zu einem Wesen macht, dessen Geschichte seine Form ist. Wie Cézanne, sucht Van Gogh ohne eigentliche Handlungen allein durch die Ähnlichkeit der Grenze der sinnlichen Erscheinung ihre Verwandtschaft, ihre Wesenseinheit sichtbar zu machen, aber das Sichformende, nicht die Form. Daher die im Sinne des Laien »unbeholfenen« oder verzeichneten Raumbilder. Jede Kontur muß gebrochen werden. Die gerade Linie erscheint ihm als das leblose Nichts. Auch die Eisenbahnunterführung, die er malt, will nicht die starre Festigkeit des Baues, sondern den Formenwillen seines Daseins zum Ausdruck bringen.

Darin beruht das Unerhörte, Neue in der modernen Kunst, daß sie sich von der menschlichen Gestalt als dem uralten Träger der künstlerischen Ideen freimacht und ihren Schöpferwillen auch dem Unbelebten und Gleichgültigen aufzwingt, nur um des Lebens und der Erkenntnis willen. Sie sucht die Urwahrheit alles Lebens, und die Kunst verkündet uns aufs neue eine alte Lehre des Christentums: »Ihr müßt werden wie die Kinder.« Der Widerwille gegen die Sklavenarbeit, die die Kunst im 19. Jahrhundert so oft hat verrichten müssen, hat zur Abkehr von allem Intellektuellen geführt. Das Geistige ist für diese Kunst nicht mehr ein bestimmter, durch die menschliche Persönlichkeit vermittelter Gedankeninhalt, sondern die individuelle Form der Erscheinung der Einzelheiten. So beseitigt sie nach ihrer Weise den Gegensatz von Inhalt und Form. An Stelle des Kultus der Persönlichkeit tritt der Kultus des Individuums.

Unter dem Einfluß Henri Matisses' steht Othon Friesz' Bild, »Häuser in einer Talmulde« (Abb. 128), Cézanne ins Ornamentale übersetzt. Man sucht das Raumbild auf die einfachste Formel sich assimilierender Farbfleckgrenzen zu bringen und das Gegenständliche ist nur Farb-»Motiv«. Man denkt nicht im Sinne Cézannes an eine strenge Vereinheitlichung des Bildes noch an den spirituellen Anarchismus von Kandinsky. Aber man steht doch zwischen beiden. An Stelle des logischen Aufbaues von Cézannes unfaßbaren Farbmodulationen tritt hier die Lokalfarbe in faszinierenden Kontrasten, sie will in ihrer Stimmungssymbolik die Seele des Bildes sein, die in zwangloser Gebundenheit durch die Erscheinung allein sich mitteilt. Die Weltanschauung Cézannes erhält in diesem Kreise seiner Epigonen eine klassizistische Modifikation, und möglicherweise liegt hierin ihre Bedeutung für die Zukunft. Der Ideengang des Klassizismus taucht unvermutet in dieser Gestalt wieder auf: die Harmonie des sinnlichen Daseins mit den ihm innewohnenden Willensmächten. Freilich darf man nicht

vergessen, daß diese Weltanschauung sich ohne Rücksicht auf die gegenständlichen Unterschiede rein in der Gestaltung selbst zu äußern versucht. Das Bild von Henri Matisse (Abb. 129) zeigt am besten, wie er sich zu dem älteren Impressionismus eines Monet verhält (Abb. 130). Monet geht bei verwandten Gegenständen von dem beweglichen Geflimmer des nassen Elementes aus, dem er die Brücke, die Häuser, die Schiffe angleicht, in denen er überall die Farbe und mit ihr die Endlichkeit des Gegenstandes in jene schimmernden Pünktchen auflöst, die alles bilden, in denen alles lebt. Mit einem einzigen Blick ist alles erfaßt. Man sieht von oben auf die ganze Räumlichkeit herab und doch hat das Bild keine »Höhe« und »Tiefe« . . . nur ein Meer von flimmerndem Licht, beweglich und doch still in diesem alles auflösenden Wechsel. Bei Henri Matisse breite Lokalfarben, relativ feste Konturen und starke Kontraste. Der Gegenstand wirkt in der ihm durch die Farbe verliehenen Individualität. Daher ist auch der dreidimensionale Raum wieder Gegenstand der Darstellung! Aus weiter Ferne senkt sich das Wasser, die Stadt in die Tiefe und vorne links steigt turmhoch die dunkle Kulisse in die Höhe.

Cézanne malt nicht den belebten Fluß von Paris, sondern ein stilles Gewässer, dunkle Bäume an den Ufern, einen ernsten Himmel darüber (Abb. 131). Die Kurve des Ufers von japanischer Zartheit, aus der scharfen Horizontale des Quais sich entwickelnd. Die ihr folgende Brücke enthält schon die Vertikalen der Bäume in sich, die wie gemauerte Pylonen würfelförmig begrenzt nach aufwärts sich strecken und vorne rechts und links zu dunklen Massen sich türmen, die in ihrer Silhouette die Kurve des Ufers oben und unten im Wasserspiegel wiederholen. In den Wolken, den Bäumen und dem stillen Wasserspiegel kehrt überall diese kristallinische Form wieder, ohne daß es je zu der Isolierung eines Gegenstandes kommt. Die samtene Dunkelheit der Farbe, der Glanz des Lichtes verleiht dem Bilde eine üppige Pracht, die durch die strenge Klarheit des Aufbaues einen seltenen Reiz erhält. Cézanne analysiert nicht nach Höhe, Breite und Tiefe. Diese Dimensionen sind vielmehr jeder Erscheinung ohne weiteres immanent. Sie ist Fläche und Körper, Horizontale und Vertikale zugleich. Das stille Wasser ist ein willkommenes Hilfsmittel, um durch die sich ergebenden Erscheinungsanalogien von oben und unten die Einheitlichkeit des Ganzen desto nachdrücklicher hervorzuheben. (In Hodlers Bild (Abb. 21) finden sich übrigens dieselben Absichten.) — Cézanne hat selbst gesagt[1]:

[1] Mercure de France LXIX, S. 400.

»tout dans la nature se modèle selon sphêre, le cône et le cylindre, il faut s'apprendre à peintre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra.«

Unter diesem Gesichtswinkel scheinen auch die sogenannten Kubisten verständlich zu werden. Es sind letzten Endes die Probleme der Kunst Cézannes und Hodlers, die ihrem Schaffen zugrunde liegen, trotz sogenannter »stilistischer« Verschiedenheit. Es hilft nichts, daß man sich nur über sie lustig macht. Man könnte glauben, es handle sich um eine ans Komische grenzende Reaktion gegen den Impressionismus. Davon kann aber keine Rede sein, denn die impressionistischen Anschauungen sind die Voraussetzungen für diese Kunst. Trotz der Gegensätzlichkeit der Kunstweisen ist der Impressionismus generaliter die Ursache des sogenannten Kubismus. Deshalb hieße es auch diese Kunst gänzlich mißverstehen, wollte man in ihrer »Geometrisierung« der Erscheinung eine Ähnlichkeit mit dem sogenannten geometrischen Stil erkennen, dessen »kindliche Einfachheit« man in einer grotesken Form hier nachgeahmt glaubt.

So einfach und oberflächlich sind die Dinge nicht, um die es sich hier handelt. Die Artikel, die bisher über den Kubismus geschrieben wurden, sind wenig geeignet, ihm Freunde zu machen oder das Verständnis für ihn zu fördern. Roger Allard hat im »Blauen Reiter« die Frage erörtert: »Was ist Kubismus? In erster Linie der bewußte Wille, in der Malerei die Kenntnis von Maß, Volumen und Gewicht wieder herzustellen. Statt der impressionistischen Raumillusion, die sich auf Luftperspektive und Farbennaturalismus gründet, gibt der Kubismus die schlichten, abstrakten Formen in bestimmten Beziehungen und Maßverhältnissen zueinander« (welche Kunst tut das nicht?) »und zwar nicht naturalistischer Dinge, sondern abstrakter Formen« (hindurch würde nur die Frage nach dem Stoffgebiet der Gestaltung nicht dem Gestaltungsproblem behandelt). »Er fühlt den Raum als ein Zusammengesetztes von Linien, Raumeinheiten, quadratischen und kubischen Gleichungen... In dieses mathematische Chaos Ordnung zu bringen, ist die Aufgabe des Künstlers.«

Man könnte weiter darauf erwidern, daß doch die Aufgabe eines jeden Künstlers ist, Ordnung in das Chaos zu bringen, da ja alles Gestalten ein Ordnen ist. Daß der Kubismus alles in quadratischen oder kubischen Formeln sehen will, wird viele dazu führen, in ihm nur das Produkt einer exzentrischen Laune zu sehen und das Wesentliche dieser Kunst in einer Formel, nicht in der Form ihrer Erkenntnis zu suchen. Die Behauptung, daß der Kubismus keine neue Phantasmagorie der »Wilden«, kein Skalptanz um die Altäre der offi-

ziellen, sondern der ehrliche Schrei nach einer neuen Disziplin sei, wird so wohl kaum verstanden werden. Wenn man der Sache näher kommen will, wird man sich auch hier klar machen müssen, daß man mit den herkömmlichen uns vom Impressionismus geläufigen Formalien der Gestaltungsweisen zu keiner Erkenntnis dieser Kunst gelangen kann, so wenig als es etwa zur Zeit Manets möglich gewesen wäre, seine Kunst in der Anschauungssphäre der realistischen Geschichtsmalerei zu begreifen. Der Impressionismus hatte in dem naturwissenschaftlichen Gesetz der komplementären Farbenbeziehungen zugleich das Grundgesetz der Malerei zu erkennen geglaubt, durch die die Einheit des Bildes und die »wahre« objektive Grundlage für das subjektive Vorstellungsbild geschaffen sei. Dies Gesetz ist ihm Mittel zum Zwecke, die »Form«, in der der Zusammenhang künstlerisch begriffen wird. Bei Picasso — ebenso wie bei Hodler und Cézanne — handelt es sich nicht um das sinnliche Begreifen eines Zusammenhanges, sondern um die Erkenntnis der die Zusammenhänge bedingenden Form selbst, nicht um die Erkenntnis des Geformten, sondern um das formende Prinzip. Man kann daher diesen Bildern weder mit einer auf die impressionistischen Farbanschauungen sich gründenden Kritik zusetzen, indem man von »widersinnigen« oder »mangelnden« Farbzusammenhängen spricht, noch indem man sich über die Inhaltslosigkeit oder Unentwirrbarkeit des Gegenständlichen lustig macht.

Das bessere Wissen, nach dem man zu urteilen glaubt, ist nur ein Vorurteil, das man durch andersgeartete Erziehung für eine sinnliche Auffassung des Weltbildes erworben hat. Die schon früher betonte Tatsache, daß es sich hier um einen unerhörten Vorgang in der bildenden Kunst handelt, der auf geistigem Gebiet in Kants Persönlichkeit sein Analogon findet, mag wenigstens Veranlassung für viele sein, ernster über diese Dinge nachzudenken, um ihnen nahezutreten[1]. Die Kunst, die wir seit einigen Jahrhunderten als die klassische bezeichnet und als Vorbild betrachtet haben, wird an Wert und Schätzung nicht verlieren, wenn wir sie durch die Lehren der modernen Kunst in einen neuen durch die Gegenwart sich von selbst mächtig erweiternden Zusammenhang bringen und zu der beglückenden Erkenntnis gelangen, daß wir über sie hinaus in neue Weiten vorwärts dringen. Gewiß war auch für den Impressionismus

[1] Womit natürlich nicht beide Persönlichkeiten (Kant und Picasso) auf eine Stufe gestellt sein wollen. Es soll nur gesagt sein, daß innerhalb der durch Hodler, Cézanne, Picasso usw. zum Ausdruck kommenden künstlerischen Weltanschauung eine verwandte Denkweise uns entgegentritt.

die Erscheinung ein sich ewig Formendes, aber er faßte nur den gesetzlichen Zusammenhang in der ewigen Veränderlichkeit aller Erscheinung. Der Impressionismus kam jedoch von der Gegenständlichkeit der Gestalt nicht los, und in der Vorliebe für aparte Reize überraschender Farbkombinationen steckt noch ein Rest des Kalligraphischen der Renaissance. Cézanne hatte in dem sinnlichen Wesen jeder Erscheinung ein Wunder frei vom Gegenständlichen zu gestalten verstanden, und in seinen letztgenannten Werken kommt etwas zum Ausdruck, was auch das künstlerische Schaffen Picassos bestimmt (Abb. 120 und 107). Das Gesetz ist nicht Mittel zum Zweck der Vereinheitlichung der Gegenstände zur Bildgestalt, sondern die Erscheinung der Gegenstände ist das formenbestimmende Gesetz selbst. Bei solchen Absichten mochte sich die Ähnlichkeit mit mathematischen Formen von selber ergeben. Aber man darf hier nicht Ähnlichkeit mit Identität verwechseln. Picasso malte keinen Kubus noch Gewicht, sondern die Gesetzlichkeit in den Grenzrelationen der Farbflecken, er malt das Prinzip, nach dem wir denkend formen. Das Leben ist nicht Ausdruck der Gestalt, liegt nicht in der Bedeutung oder bildmäßigen Gruppierung der Gegenstände, sondern in dem gesetzlichen kristallinischen Wachstum. Und dies Wachstum ist etwas Wunderbares, alles Sein, jeder Gegenstand, auch der »seelenlose« wird als ein Geschöpf bestrachtet, das aber keine sinnliche Einzelexistenz besitzt, sondern in dem gesetzlichen Aufbau seiner sinnlichen Teilkomplexe unlösbar verbunden ist mit dem bildlichen Gesamtkomplex, dem es angehört. Diese Verbindung vollzieht sich aber nicht durch die bloße Ähnlichkeit von Figurenmotiv und Landschafts- oder Raummotiv wie bei Hodler, sondern durch das organische Hineinwachsen der Gestaltmotive in die Raummotive. Wie der Zweig mit dem Stamme, ist die Figur mit der Unendlichkeit verwachsen. Auf diese und ihre Gesetzlichkeit kam es dem Künstler an, nicht auf die Gestalt. Deshalb gibt es in Picassos Bildern nichts Übergeordnetes oder Untergeordnetes.

Das gilt freilich auch für die impressionistischen Bilder. Aber die geben das Materielle des Lichtes, Picasso malt das Spirituelle des Gesetzes. Er denkt nicht an die Beziehungen von Raum und Figur, sondern an die Identität von Endlichkeit und Unendlichkeit und sucht sichtbar zu machen, wie alles einzelne Folge des Ganzen und zugleich seine Ursache ist. Er malt oder illustriert nicht eine philosophische Welterkenntnis, sondern gestaltet sie. Gestalten heißt aber für ihn nicht, Figuren oder Gegenstände schaffen, sondern in der Gestaltung das Gestaltungsgesetz sichtbar machen. Man hüte sich hier, von einer »orna-

mentalen Stilisierung« oder von »linearen Reizen« zu sprechen. Denn es soll nichts geschmückt, keine Reize erzeugt, sondern Erkenntnisse gestaltet und vermittelt werden. Das Wort »stilisieren« setzt immer eine objektive, normale Erscheinung eines Gegenstandes voraus. Picasso denkt aber nicht daran, die Erscheinung eines Gegenstandes in eine »verallgemeinerte« oder »typisierte« Form zu bringen, sondern er verwertet die Formalien seiner sinnlichen Erkenntnis rücksichtslos zur Vereinheitlichung seines Vorstellungsbildes, das er aus einer bestimmten Summe sinnlicher Eindrücke gewann. Es ist komisch, die Hilflosigkeit zu beobachten, mit der auf Grund der angelernten Phraseologie einige Kunstkritiker mit »linear«, »malerisch«, »Typisierung« oder »Abstraktion« sich abquälen, um solche Dinge zu charakterisieren. Kandinsky hat das sehr richtig im »Blauen Reiter« ausgesprochen. »Einerseits wird dem Abstrakten die divertierende Stütze im Gegenständlichen genommen und der Beschauer fühlt sich in der Luft schweben. Man sagt, die Kunst verliert den Boden. Anderseits wird dem Gegenständlichen die divertierende Idealisierung im Abstrakten (das künstlerische Element) genommen und der Beschauer fühlt sich an den Boden genagelt. Man sagt die Kunst verliert das Ideal[1].«

Alle sinnlichen Eindrücke werden bei Picasso auf eine einfachste, überall wiederkehrende formale Grundtatsache zurückgeführt, ihre kleine Endlichkeit eingemauert in die Unendlichkeit. Rembrandt ließ aus grenzenlosem, dunklem Raume den flimmernden Körper sich formen. Picasso formt ihn in einer unüberschaubaren Fülle kristallinischer Grenzmotive, die in unendlichem Wachstum, in den Raum hinübergreifend, das Unendliche aus den Grenzbeziehungen des endlichen (Körpers) bilden. Er löst aber den Körper nicht auf, sondern er baut ihn, wie ihn die griechischen Künstler auch gebaut haben, als eine Einheit, nur daß der Begriff »Einheit« von einer andern Seite her gewonnen wird. Man denke bei Picassos Bildern nicht an menschliche Gestalten, sondern an den Inhalt der Bildgestalt. Man hat trotzdem durchaus ein Recht zu fragen nach dem, was dargestellt ist und muß nur darauf verzichten, hier Gegenstände zu finden, da ja Picasso diese in ihrer Einzelheit gar nicht malen will.

Man denke an das Gesetz, das am nächtigen Himmel die Sterne in ihre Bahnen zwingt oder den Kristall in den Bergestiefen formt, an die unbe-

[1] Deshalb ist auch das Buch von Niemeyer über die moderne Düsseldorfer Malerschule im Prinzip verfehlt: denn es nimmt eine Einteilung der Kunst in Kategorien auf Grund ihrer optischen Besonderheiten vor (schraffierter Silhouettismus usw.), es beschreibt mehr die Formel, nicht die Erkenntnisform.

kannten und unerkannten Kräfte, die uns Erdenmenschen an diesen Erdenraum und seinen geheimnisvollen Organismus fesseln. Denke, daß wir durch selbst geschaffene Gesetzlichkeit uns ein Bild von Sinn und Wesen des Universums machen, und daß wir aus unserer wunderlich komplizierten kleinen Endlichkeit und ihrer Gesetzlichkeit durch unser Denken und Gestalten hineinwachsen in die Unendlichkeit. So wird man Picasso verstehen und auch begreifen lernen, daß er ohne Cézanne nicht möglich ist. Wie wenig er aber von den Künstlern selbst verstanden wird, beweisen nicht nur die verfehlten Nachahmungen seiner Gestaltungsweisen, sondern auch die Tatsache, daß Kandinsky ihn im »Blauen Reiter« behandelt in dem Glauben tua res agitur. Aber der Anarchismus und Spiritualismus Kandinskys steht im schroffsten Kontrast zu der schlichten Weltenphilosophie und Metaphysik Picassos, eher ist dieser mit Van Gogh verwandt, da er nicht das Geformte, sondern das Sichformende gestalten will, nur macht er sich hierbei im Gegensatz zu Van Gogh und Cézanne völlig vom Gegenständlichen los. Der »Gegenstand« ist für ihn ein Räumliches, Farbiges schlechthin. Es soll weder einen Gegensatz geben zwischen Gegenstand und Bild, noch zwischen Inhalt und Form, Form und Farbe, Individuum und Gesetz. Das Gesetz selbst erschafft durch die ewige Veränderung alles Wachstums das Individuelle, nur in ihm kann es sich äußern. Das »Individuelle« ist »Farbe« und »Form«, »Körper« und »Licht«, »Endlichkeit« und »Unendlichkeit« zugleich. Alles ist daher Produkt desselben Willens, desselben Gesetzes, und dies Gesetz ist der selbstschöpferische Wille unserer eigenen Persönlichkeit. Nach all dem ist die Tatsache, daß Picasso die Gegenstände von verschiedenen Seiten darstellt, durchaus nicht das Wesentliche seiner Kunst, obwohl die junge Pariser Künstlergeneration daran glaubt. Denn es handelt sich nicht um die wechselnde Ansicht des Gegenstandes, sondern um die wechselvollen Beziehungen seiner Teilkomplexe zu seiner Umgebung unter Aufhebung seiner gegenständlichen Einzelexistenz. Allerdings hat man bisher immer als Voraussetzung für die künstlerische Einheit und Richtigkeit im Kunstwerk die Wiedergabe einer Ansicht des Gegenstandes gehalten, weil wir ihn ja auch tatsächlich nur von einer Seite »sehen« können. Es wäre aber zunächst dagegen zu sagen, daß der Künstler sich von den einzelnen Teilen diejenige Ansicht aussucht, die für die Realisation seines Vorstellungsbildes am zweckmäßigsten ist. Man wird einwenden, daß diese Auswahl von Ansichten der Einzelheiten doch immer nur mögliche Positionen des Gegenstandes geben müsse, um »naturwahr« zu sein, vergißt aber, daß der Künstler

eben nicht die Position malt, zeichnet oder meißelt, sondern seine Vorstellung von derselben, und daß es bei der künstlerischen Bewertung auf ganz andere Faktoren ankommt als auf die »Richtigkeit« dieser Position. Wer die Köpfe der »Nacht« oder des »Morgens« von Michelangelo in der Mediceerkapelle studiert, wird finden, daß Michelangelo der Einheitlichkeit der Ansicht zuliebe genötigt war, auf das tatsächliche optische Silhouettenbild, wie es etwa der photographische Apparat geben würde, zu verzichten, und wer die Malerei des 15. Jahrhunderts in Deutschland oder Italien studiert, wird allenthalben dasselbe finden, ebenso bei antiken Werken.

Das künstlerisch Notwendige wird sich stets durch das realisierte Vorstellungsbild des Künstlers, nicht durch eine sogenannte richtige Ansicht ergeben. Picasso bringt nicht mehr Gegenständliches zur Darstellung, die Welt als Organismus ist der Gegenstand seiner Gestaltung. Gegenüber der vorangegangenen Zeit hat sich das Stoffgebiet so vollständig verändert und erweitert, daß man sich über die Verwunderung und Ablehnung der großen Masse, ja teilweise der Künstler selber nicht wundern darf. Die sogenannte futuristische Kunst ist mit Picasso nicht in einem Atem zu nennen, denn sie illustriert das Ereignis der optischen Perzeption aber im Gegensatz zum Impressionismus ausgehend vom Gegenstand (Abb. 137). Der Impressionismus malte die gesetzliche Verbindung der verschiedenen Farbimpressionen, die Futuristen lösen den Gegenstand auf in eine Summe von Teilimpressionen.

Wo das uns geläufige Vorstellungsbild eines Gegenstandes noch zu erkennen ist, werden die meisten Leute die Bilder komisch finden, weil sie nicht die Bildindividualität, sondern die »Verzerrung« oder »Verstümmlung« der gegenständlichen Einzelheiten als künstlerischen Mangel empfinden. Es gibt aber eine Reihe von Bildern, die viele dieser Kritiker sehr ernst stimmen und von denen sich bei Betrachtung ihrer Bildindividualität nachweisen ließe, daß sie als solche viel »komischer« in ihren sinnlichen Widersprüchen sind als die Bilder Picassos. Im Grunde genommen sind hier die Meinungsdifferenzen ähnlicher Natur wie zwischen dem theoretischen und praktischen Denken, zwei Welten, in denen jeder den anderen verlacht. Das ist immer so gewesen und wird immer so sein. Aber das theoretische Denken wirkt doch stets aufs praktische Handeln ein und voraussichtlich hier um so mehr, als Praxis und Theorie zusammenfallen. Der Wert dieser Kunst wird zunächst darin liegen, daß sie schon durch den Widerspruch zum Denken und Neugestalten zwingt. Denn es kann kein Zweifel sein, daß vieles der Vergangenheit, Be-

kanntes und Unbekanntes sich uns auf Grund dieser neuen Theorien in anderm Lichte zeigt, wenn wir uns die Mühe geben, diesen künstlerischen Anschauungen Gerechtigkeit zuteil werden zu lassen. Man braucht kein begeisterter Anhänger Picassos zu sein, wenn man ihm diese zubilligt.

Was uns hier bei Picasso begegnet, sind die Formen der Mystik, wie sie niemals vorher so rein sich in der Kunst zu äußern wagten. Denn die Mystik verlangt ein Formen des Formlosen, ein Gestalten des Gestaltlosen. Ihr Wesen ist absolute Indifferenz, »sie ist das, was der Form widerstrebt, was da ist, um überwunden zu werden. Selber keine Wirklichkeit, sondern vielmehr dasjenige, was das Wirkliche erst möglich macht, ist sie der Begriff von dem, was noch nicht ist. Über den Begriff der Möglichkeit, des Unbestimmten und Formlosen hinaus ist das Grenzenlose und Unendliche dem Wesen der Mystik verwandt. Nicht nur entgegengesetzt, sondern feindlich ist ihre Natur dem logischen Wert. Sie bereitet dem Begriff Nacht und Untergang. Sie setzt an die Stelle der gegliederten Einheit das nächtliche Chaos, in dem die Schönheit der Form begraben wird . . . Unduldsam gegen jede Differenz, sucht hier das Allgemeine sein eigenes Gebiet vollkommen homogen zu halten. Ist die logische Sehnsucht darauf gerichtet, daß alles differenter werde und eigene, selbständige Form gewinne, so will die mystische Sehnsucht die absolute Verschmelzung und Austilgung des Gegensatzes. Feindlich ist die Mystik ihrem innersten Wesen nach dem Prinzip des Gegensatzes, des Widerspruches, der Negation ... Wenn wir dem ureigensten Wesen der Mystik nachdenken, so ist ihre Position das stille Verstummen in der unendlichen Fülle des religiösen Erlebens« (siehe H. Mehlis, Formen der Mystik, Logos Bd. II. 1911/12. 2, S. 242). Die Figuren, die Picasso darstellt, können daher weder schön sein noch irgendwelche mit der Individualität eines Gegenstandes verbundene geistige oder seelische Potenzen zum Ausdruck bringen. Denn das Wesen der Mystik liegt in dieser Indifferenz der Individualität. Der sinnliche Gegensatz von Figur und Raum, Anorganischem und Organischem wird hier völlig zu beseitigen versucht, ein stummes Chaos sich türmender Kristalle (Abb. 132 u. 133). Das mystische Erlebnis wird hier zur formalen Erkenntnis und umgekehrt sieht die Erkenntnis in ihren Formalien ein mystisches Wunder. Es ist nicht unmöglich, daß eine spätere Zeit in diesen Werken den sinnlichen Niederschlag der größten Tragik des menschlichen Wesens erkennt, das, über sich selber grübelnd, nur immer aufs neue die Wunder seines Seins formt und um das Unendliche zu erfassen sich immer einen gesetzlichen Zusammenhang des Endlichen schafft. Die Mystik

ist hier von allen theistischen Zusätzen befreit. Es ist die Mystik des Kosmos, nicht die der Individualität, die Plotins nicht die Eckharts, die uns hier gegeben wird. Hatte schon der Impressionismus versucht, eine Kunst aufzustellen frei von allen außerkünstlerischen Werten, so tritt hier eine Kunst auf, die in jeder Hinsicht wertfeindlich ist wie die Mystik und nur die absolute Einheit des schaffenden Geistes in allem Geschaffenen rein zu gestalten versucht.

Monet und die Pointillisten lösten alles ins Gestaltlose auf. Die Gegenstände werden eins: farbiges Licht. Bei Picasso wird alles sich formender Wille, wachsende Gestalt. Seine Kompositionen sind alle nur in einem undefinierbaren Graugrün gemalt, in dem es weder Lokalfarben noch komplementäre Zerlegungen derselben gibt. Unter und hinter und neben jedem umgrenzten Farbfleck taucht ein neuer auf, scheint durch, zerreißt die eben sich bildende geometrische Form, strebt empor, nach der Seite, nach der Tiefe, und doch gibt es keine drei Dimensionen. Aber streng wie ein Klassiker gleicht Picasso seine Motive an die horizontalen und vertikalen Bildgrenzen an. Das widersinnige und Rudimentäre einer Komposition Braques (Abb. 136) wird bei einem Vergleich mit den Werken Picassos ziemlich leicht ersichtlich. Die Hand rechts, mehr in herkömmlicher Weise gezeichnet, hat nicht teil an den Besonderheiten des Bildaufbaues. Auch stehen die »Arme« ganz verloren in der kristallinischen Formenwelt. Man sieht die Figur vom Hintergrunde sich sondern, während Picasso alles streng zusammenfaßt und allmählich in ein mächtiges an die Bildgrenze gebundenes Geschiebe sich verlieren läßt. Bei Braque nur ein wirres Durcheinander kubistischer Motive, bei Picasso ein Mystizismus der Logik in dem sich auftürmenden wundersamen Bau.

Das Bild von Picasso »Fabrikgebäude« (Abb. 134) zeigt noch nicht so streng Sinn und Wesen der späteren Werke. Die »Palmen« sind selbständige Motive, die sich von ihrer Umgebung sondern, statt sie zu formen und zu erfüllen. Auf diese Weise erhält man stilisierte Gegenstände, aber nicht stilistische Zusammenhänge, Ähnlichkeitsbeziehungen im Motiv, aber keine Grenzbeziehungen. Die Idee, die der Künstler zu verwirklichen versucht, ist künstlerisch sehr feinsinnig durchdacht: ein Fabrikgebäude. Aber es ist nicht im entferntesten an ein sozialistisches Manifest gedacht, man sieht nur die traurige Öde der Landschaft, von rußigem Dunstkreis umlagert, mächtige, eckige Körper, die Gebäude wie Gefängnisse unendlich hoch und lang, braungraue Schatten, bläuliches Licht, Schlote wie Türme unter bleiernem Himmel. Es formt sich aus der Tiefe zu kantiger Größe, steigt empor, breitet sich aus, kündet sich in

der starren Gesetzlichkeit des Würfels, wird zum Sarge und verflüchtigt sich in kristallinischer Unendlichkeit. Die Gegenstände sind auf die einfachste Form gebracht, Abwandlung eines Grundmotivs, dessen Metamorphose die Bildidee darstellt. Aber diese Metamorphose ergibt nur eine bestimmte Reihenfolge von Einzelmotiven, die teilweise zu Gegenständen mit einer räumlichen Sonderexistenz werden.

Was in Picassos Bildern gegeben ist, hat mit Erfahrung im herkömmlichen Sinne gar nichts zu tun, es wird die Wahrnehmung nicht als sinnliche Erkenntnis eines Gegenstandes aufgefaßt, sondern als ein Akt der Vorstellung objektiviert und dessen natürliches auf die Einheit dringendes Wesen als ein Geheimnis gestaltet. Deshalb treffen hier Ideen Kants mit denen des Mystikers zusammen, da hier nicht das Wesen des Objektes, sondern das der Erkenntnis geformt wird.

Hören wir einen modernen Erkenntnistheoretiker, Husserl: »Es ist nun aber die Erkenntnis von entscheidender Bedeutung, daß Wesensschauung nichts weniger als ‚Erfahrung' im Sinne von Wahrnehmung, Erinnerung oder gleichstehenden Akten ist und ferner nichts weniger als eine empirische Verallgemeinerung, die in ihrem Sinne individuelles Dasein von Erfahrungseinzelheiten existenzial mitsetzt. Die Schauung erfaßt das Wesen als Wesenssein und setzt in keiner Weise Dasein. Demgemäß ist Wesenserkenntnis keine matter-of-fact-Erkenntnis, nicht den leisesten Behauptungsgehalt in betreff eines individuellen (etwa natürlichen) Daseins befassend. Die Unterlage oder besser der Ausgangspunkt einer Wesensschauung, z. B. des Wesens von der Wahrnehmung, von Erinnerung, von einem Urteile usw., kann eine Wahrnehmung von einer Wahrnehmung, von einer Erinnerung, von einem Urteil usw. sein, es kann aber auch eine bloße, nur ‚klare' Phantasie sein, die ja als solche keine Erfahrung ist, kein Dasein erfaßt. Die Wesenserfassung ist dadurch gar nicht berührt, sie ist schauende als Wesenserfassung, und das ist eben ein anderartiges Schauen als das Erfahren.« Man muß sich klar machen, daß alles das, was wir mit »Gegenstand« bezeichnen, eine Unmenge Impressionen in sich schließt, die sich niemals mit der Gestaltung des Gegenstandes selber identifizieren, auch wenn wir selbst der Künstler sind. Das Gegenstandsbild unserer Vorstellung selbst ist in seinem ganzen Umfang weder realisierbar, noch können wir es mit dem wahrgenommenen Gegenstande identifizieren. »Wie mannigfaltige Wahrnehmungen bezw. Erscheinungen dazukommen, einen und denselben Gegenstand ‚zur Erscheinung zu bringen', daß er für sie selbst und für

das sie verbindende Einheits- oder Identitätsbewußtsein ‚derselbe' sein kann, das ist eine Frage, die nur durch phänomenologische Wesensforschung klargestellt und beantwortet werden kann. Diese Frage empirisch-naturwissenschaftlich beantworten zu wollen, heißt sie nicht verstehen und in eine widersinnige Weise mißdeuten.« (Husserl, Philosophie als strenge Wissenschaft, Logos 1910/1911. III, S. 316.)

Picasso hat hierauf eine künstlerische Antwort gegeben. Als im vorigen Jahrhundert die Kunst sich bemühte, in den zeitlosen Formen klassischer Kunst ein Bild von den weltgeschichtlichen Ereignissen zu geben, war ihr Interesse zu sehr auf außerkünstlerische Dinge gelenkt. Trotz des hohen Ideenflugs blieb sie in ihren sinnlichen Erkenntnissen doch weit hinter den Leistungen anderer Epochen zurück, die weniger auf Reflexion, desto mehr Wert aber auf künstlerische Leistung selbst gelegt haben. Es hat den Anschein, als schlüge jetzt die Kunst ins Gegenteil um, indem sie sich eigensinnig nun ganz in ihrem eigensten Reich verschanzt, in mönchischer Askese jede Berührung mit dem außerkünstlerischen als etwas Sündhaftes scheut und nur dem Kultus des Geheimnisses sich hingibt, das den Formalien ihrer Erkenntnis zugrunde liegt. Kandinsky kämpft als Anarchist um die Befreiung seiner Persönlichkeit von den Konventionen, die er als Fessel zu empfinden glaubt, um seine individuellen Erlebnisse frei von denselben und damit von allem Gegenständlichen zu gestalten. Picasso ist auch hier sein Antipode. Denn er sucht nicht die Freiheit, sondern das Geheimnis des Überpersönlichen, des Gesetzes. Er ist in dieser Hinsicht die letzte Konsequenz der Kunst Courbets und Cézannes, die hier von allen impressionistischen Tendenzen losgelöst, ihre eigenen Formen für ihre kosmischen Ideen sucht. Bei Hodler dient noch die Handlung des Individuums, seine Geste dem Ausdruck, der »Beseelung« der sinnlichen Zusammenhänge, die bei Picasso in ihrer eigenen übergegenständlichen Wesenheit das Transzendente sinnlich auszudrücken versuchen.

Was Picasso durch das Prinzip der Gestaltung sichtbar zu machen bestrebt war, das Gesetz der Beziehungen des Einzelnen zum Ganzen, wird anderwärts mehr durch das Gegenständliche und seine besondere Gestalt illustriert. Bei Picasso eine sinnliche Theorie über die Probleme der Mystik, bei Kandinsky und teilweise bei Matisse eine Illustration mystischer Ideen! Der Reiter von Kandinsky (Abb. 181) wäre mit dem Böcklins in der Schackgalerie zu vergleichen. Bei Böcklin die leidenschaftliche Geste in jedem Gegenstand, ein farbig imponierendes Bühnenbild, das rote Herbstlaub, die zerfallende Ruine, Ge-

wittersturm, wehende Blätter, geborstene Bäume, zuckende Blitze, bleiches Licht neben höllischem Dunkel und mitten drin der Reiter als Tod. Kandinsky läßt an Stelle dieses Panoramas eine flüchtige Nebelwolke aus dem Dunkel in eiligen Konturen sich bilden, die den rasenden Galopp eines Pferdes begleiten, aus nebelhafter Unendlichkeit geformt und in ihr sich verlierend, drauf ein Reiter, ein Ungeheuer, von dem man nur in ein paar Flecken Augen und Körper ahnt. Man bekommt nur den Eindruck des Ungewissen, Schrecklichen, der Angst, der Vernichtung. Die Farben sind mehr Symbol des Ausdrucks der Gegenstände. Kandinsky malt die Fata Morgana eines Reiters, den Tod als visionäre sinnliche Idee.

Die Sehnsucht, das Wunder des Unendlichen zu gestalten, hat auch Henry Matisse den Pinsel geführt. In seinem Gemälde »la musique« (Abb. 144) erscheint er durchaus als Mystiker im oben geschilderten Sinn. Die mystische Sehnsucht will »absolute Verschmelzung und Austilgung des Gegensatzes, ihr Wesen ist das stille Verstummen in der unendlichen Fülle des religiösen Erlebnisses«.

Der Gesang, den die Gestalten in Matisses Gemälde anstimmen, verliert sich in der schweigenden Größe der Unendlichkeit. Diese erscheint hier nicht als eine grandiose Bühne, sondern sie nimmt Besitz von den Figuren, die wie schwimmende Klötze fortgetragen werden von der aufsteigenden Flut. Jede Geste ist vermieden. »Denn unduldsam gegen jede Differenz sucht das Allgemeine sein eigenes Gebiet vollkommen homogen zu halten.« Daher auch nicht differenzierte Positionen, sondern viermal fast dasselbe Motiv. Die seelische Indifferenz war hier ebenso notwendig, wie die »kindliche« Zeichnung der Figuren. Denn es soll weder die individuelle stilistische Auseinandersetzung der Gestalt mit ihrer Umgebung zum Ausdruck gelangen, noch die persönlichen Willensfunktionen und die Beziehungen der Gestalten zu einander, oder die Eigenart des Körpers vordringlich gegenüber dem Raum in Erscheinung treten. Das Sitzen der Figur hat daher als Gestaltmotiv keinen determinierenden Einfluß auf den Raum. Der »Raum« hat hier gewissermaßen nur eine negative Seite. Er besitzt keine materielle Existenz, sondern besteht nur aus zwei Farbschichten, die durch eine Kurve getrennt, in der Gruppensilhouette leicht variiert wiederholt werden. Der Raum ist nicht Boden für die Figuren, diese verlieren sich vielmehr mit ihren Füßen in seine Unendlichkeit. Daher fehlt jeder Schlagschatten und jeder der Tiefe nach orientierende Gegenstand. Aber diese Einfachheit ist weit davon entfernt, kindlich zu sein. Man beachte, mit welch außerordentlichem Geschick er es versteht, seine Gestalten von unten nach oben und (in der sitzen-

den Gestalt rechts) wieder nach vorne zu führen und wie schlicht er links die vertikale Bildgrenze in der die ganze Bildhöhe einnehmenden Gestalt erfaßt, um durch die Sitzenden rechts nach der Breite und schließlich nach der Höhe und der Tiefe zu leiten. Mit perspektivischen Mitteln hätte der Künstler seinen Absichten nicht gerecht werden können. Nur so wird der Raum durch die Figuren geformt und bleibt doch selbst das Formlose, Unendliche. Die geringen Helligkeitsunterschiede im Bild sind denselben Zwecken dienstbar. Einzig das leuchtende Gelb und Blau bringt das starke Leben in die große Stille des Bildes hinein.

Amiet (Abb. 145) will trotz der im Grunde verwandten Absichten doch nicht auf den Reiz der Silhouetten der träumerisch in blumiger Wiese sitzenden Kinder verzichten. Dadurch entsteht im Sinn der Kunst von Matisse ein verletzender Kontrast zwischen Ausdruck und Motiv der Figuren einerseits und der Wiese andrerseits, obwohl der Künstler versucht hat, unter Vermeidung eines perspektivischen Raumbildes das Unendliche zu gestalten. Der Reiz des Bildes liegt im wesentlichen in der poetischen Gruppierung der Gegenstände: Blumen und jugendliche Körper. Durch die Ähnlichkeitsrelation in den Lichtwerten wird mit impressionistischen Mitteln die sinnliche Beziehung der Farben, aber nicht die ihrer Grenzen hergestellt, wodurch erst der Übergang des begrenzten Körpers ins Grenzenlose zur Darstellung gelangt wäre.

Diese künstlerischen Erkenntnisse der modernen Kunst werden trotz oder gerade wegen ihrer Einseitigkeit bei einer entsprechenden wissenschaftlichen Verarbeitung ein sehr wesentlicher Faktor für unsere Stellung zur Kunst der Vergangenheit sein, denn wer nun den Blick rückwärts richtet nach der sog. geschichtlichen Kunst, wird leicht erkennen, daß diese ähnliche Wahrheiten und Erkenntnisse enthält. Van Eycks kleines Bildchen (Abb. 142) ist nach perspektivischen Grundsätzen »richtig« aufgebaut. Konrad Witz (Abb. 143) handelt mehr nach künstlerischen Wahrheiten, daher die »Verzeichnungen« des Kircheninnern. Nur der, der in dem Dogma der Perspektive die für den künstlerischen Aufbau maßgebenden Faktoren sieht, wird einen »Mangel« statt positiver Erkenntnisse in diesem Aufbau sehen. In der Arkade des Vordergrundes versucht Witz eine sinnliche Angleichung der durch die Charakteristik des Gegenständlichen (Bogen und Pfeiler) sich ergebenden optischen Verschiedenheiten: der Pfeiler enthält durch Krümmung seiner Silhouette das Motiv des Bogens bereits in sich. Das ist nicht Zufall, sondern Absicht, denn auch der

linke Pfeiler zeigt die gleiche Gestalt. Dasselbe wiederholt sich an den Wandpfeilern rechts im Kirchenschiff und den Bogenpfeilern vorne. Man beachte besonders, wie der vom Beschauer aus links erscheinende zweite schmale Wandpfeiler auffallend schräg gestellt ist, um diese Assimilation nach oben hin an den Bogen entgegen allen statischen Prinzipien zu erreichen usw. Auffallend ist auch die räumliche Weite[1] des Vordergrundes um die lagernde Figurengruppe herum im Gegensatz zu der Schmalheit des Raumes bei van Eyck, so daß bei Witz eine ganz andere Relation zwischen den beweglichen Formationen der Gruppe und denen der Architektur eintritt als bei van Eyck, wo das Motiv der Architektur und das der Gestalt zwei den gegenständlichen Unterschieden entsprechend grundverschiedene Dinge sind. Deshalb ist infolge dieser Relation die künstlerische Einheit des Witzschen Bildes eine größere als die des perspektivisch richtigeren des van Eyck. Während van Eyck oben die Gewölbekonturen an den begrenzenden Bogen des Vordergrundes angleicht, läßt Witz gerade hier eine Überschneidung eintreten, der stärkeren Höhenentfaltung des Raumes zuliebe, führt aber dann in den Chorpartien des Hintergrundes das Rundmotiv des Vordergrundes klar durch, wo van Eyck sich in ein Wirrsal krummer und gerader Konturen verliert. In Witz' Bild sind Bogen und Pfeiler angeglichen, Bildmotiv, während van Eyck die fast photographisch getreue Ansicht des konstruierten Raumbildes gibt, den »Gegenstand« Architektur, nicht seine Erscheinungsrelationen zu den übrigen Teilen der Komposition.

Delaunay (Abb. 141) verfährt nach demselben Prinzip wie Konrad Witz. Bogen und Pfeiler sind ihm Gestaltmotiv, durch dessen Abwandlung er die künstlerische Einheit im Sinne des Gegenstandes gewinnt: der Chor ist ihm nicht eine räumliche Sonderexistenz, sondern fluktuierender Teil der Unendlichkeit ohne Anfang und ohne Ende. Deshalb fehlt hier auch eine isolierte Tiefenkontur. Vielmehr ist die »dritte Dimension« in dem Bildmotiv von vornherein enthalten, das sich mithin ohne den optischen Antagonismus einfach ad infinitum entwickelt. Delaunay gibt nicht das Erscheinungsbild der räumlichen Position, sondern das Sichformen in den Erscheinungsrelationen. In dem Chor ist der Chorumgang und in diesem der ihm zugehörige Gesamtkomplex der Kirche als einheitliche Vorstellung wiedergegeben, das heißt, Delaunay malt

[1] Kunstwissenschaftlich wäre das Problem anders zu charakterisieren. Auch enthält das Bildchen noch eine Reihe interessanter künstlerischer Erkenntnisse, die hier nicht alle behandelt werden können.

an Stelle der Innenansicht des Chores die Einheit jener Vielheit von Vorstellungskomplexen, die das Wesen des Begriffs Chor sinnlich umfassen. Man kann also hier nicht die Richtigkeit einer Ansicht fordern, wo die sinnlich logische Einheit vieler gegeben werden soll. Wer die mangelnde Stabilität des Raumes tadeln wollte, übersieht, daß es sich hier nicht um die Wiedergabe eines Architekturbildes, oder der unmittelbar in der räumlichen Position erkennbaren Einzelbilder, sondern um die Gestaltung der metaphysischen Einheit unseres Bewußtseins handelt, in dem der Chor als ein zum mindesten der Tiefe nach unbegrenzter und mit der Kirche untrennbar verbundener, sinnlicher Teilkomplex erscheint. Das Bild Delaunays widerspricht durchaus nicht dem Wesen der architektonischen Schöpfung, es kommt nur darauf an, wie sich unser sinnliches Interessengebiet dem architektonischen Werke gegenüber orientiert. Die Stabilität der Architektur ist eine praktische Notwendigkeit, aber kein künstlerisches Problem. Gewiß rekonstruieren wir über die optische Grenze hinaus das in perspektivischer Projektion sich darstellende begrenzte Raumbild. Delaunay appelliert aber nicht an den rekonstruierenden Geist unseres Wissens, sondern ausschließlich an unser erkennendes Auge. Der Impressionist hätte hier das Licht im Chor gestaltet oder den Chor in einen flimmernden Wechsel von Hell und Dunkel verwandelt. Die Verbindung der durch die räumliche Position sich ergebenden Farbdifferenzen wäre sein künstlerisches Problem gewesen. Delaunay geht von der sinnlichen Wesenheit des Chores aus, durch die er das vereinheitlichende Farbmotiv erhält. Der Impressionist dagegen verneint durch den Realismus des Lichtes den Gegenstand. Delaunays Bild erscheint als das Gegenteil einer architektonischen Mißgeburt, sobald man an das Ganze, nicht an seine Teile denkt. Assoziations-psychologisch wird man übrigens dem Problem nicht näherkommen. Denn nicht um eine »Raumdynamik«, nicht um »latente Bewegungstendenzen« des Raumes, sondern um die vereinheitlichende Gestaltung dessen handelt es sich, was wir durch eine orientierende Bewegung als Vorstellungsbesitz (von dem Gegenstand Chorumgang) in uns verarbeitet haben.

Daraus soll natürlich nicht geschlossen werden, daß jede perspektivisch richtige Darstellung unkünstlerisch sein müsse. Es soll nur gesagt werden, daß unter Umständen perspektivische Richtigkeit der künstlerischen Wahrheit entgegensteht und eine Kritik der besprochenen modernen Kunstwerke diese Tatsache zu berücksichtigen genötigt ist.

Es ist klar, daß der stolze, aber oberflächliche Persönlichkeitskult der

Renaissance, ihre pomphafte Phraseologie, ihre imponierenden Gesten mit den Anschauungen unserer Zeit aufs stärkste kontrastieren. Gewiß kannte auch die Renaissance eine Determination der Erscheinung. Aber wie im Leben nach den Lehren des Cortegiano die Handlung der Persönlichkeit nur durch ein ästhetisch-ethisches Ideal bestimmt wurde, so hat auch die Kunst ausschließlich von einem sinnlichen Ideal ihre Richtung empfangen. Der unselige Gedanke, die Kunst sei nur Schmuck des Lebens, Dienerin des Genusses, stammt aus dieser Zeit. Doch wäre es ungerecht, die Schuld der Kunst und den Künstlern zuzuschieben, wo ausschließlich die Interpreten gesündigt haben. Wie die florentinisch-römische Renaissance das Weltbild unter dem Gesichtswinkel des Verhältnisses von Mensch und Natur auffaßte, so ging sie auch bei der künstlerischen Gestaltung von dem Verhältnis der begrenzten Figur zum begrenzten Raume aus. In Raffaels Stanzen ist die Weltengeschichte Kirchengeschichte, göttliche Unendlichkeit eine monumental gestaltete, gefällige Endlichkeit. In Michelangelos Sixtina dominiert überhaupt die menschliche Gestalt, ein stolzer Hymnus auf die Willensmacht übermenschlicher Persönlichkeit. Jakob Burkhardt hat das Erwachen dieses individuellen Willens, sein Freiwerden als die weltgeschichtliche Tat gepriesen. Die heutige Zeit lehrt uns aber, daß diese Freiheit auch einer Beschränkung der Welterkenntnis gleichkam, da sie sich so ausschließlich auf die Persönlichkeit als den zentralen Punkt alles Seins festlegte.

Allerdings ist auch für die moderne Zeit der Ausgangspunkt ihrer Weltenbetrachtung der Mensch. Aber nicht im Sinne der Renaissance. Für sie war das Lebensziel alles menschlichen und natürlichen Seins eine in der Kunst gestaltete und geläuterte Vitalität. Die Schönheit war das zu ergründende Daseinsgesetz der Welt, das sich im seelischen und körperlichen Gleichgewicht äußerte. Das Gesetz wurde gerade hier am stärksten als Fessel empfunden, wo der Freiheitsdrang der Persönlichkeit am größten war und als schönstes Lebensziel die fessellose Freiheit erschien. Michelangelo hatte am meisten darunter zu leiden. In seiner Madonna in St. Peter (Abb. 147) war der Schmerz hinter der Schönheit und strengen Einheit der Gruppe zurückgetreten und durfte sich nur in der Geste vorsichtig äußern, die aber außerhalb des Erscheinungszusammenhanges lag. Sie deutet die freiwillige Unterwerfung unter die höhere Macht an. Der spätere Michelangelo dachte anders. In der Madonna von San Lorenzo gibt es keine Geste mehr, die einen persönlichen Willen andeutete, sondern nur ein unruhiges, qualvolles Hinundher, das den ganzen Körper be-

herrscht. Für ihn liegt die sinnliche Vollkommenheit nicht mehr in der Schönheit, sondern im Ausdruck eines mystischen Seins, durch das nicht nur die Handlung, sondern auch die Erscheinung bedingt wird, beide sind in gleicher Weise durch den göttlichen Willen bestimmt. Lange ist Michelangelo dieser Kampf der Persönlichkeit mit den determinierenden Gewalten des alles Lebendige begrenzenden und knechtenden Gesetzes als die tragische Idee erschienen, durch die Werden und Vergehen, Leben und Tod bedingt ist. Die Abbozzati der Akademie sind hierfür der treffendste Ausdruck, später vor allem die Pietà im Palazzo Rondanini (Abb. 148). Hier will er nicht illustrierende Handlungen darstellen, sondern den Tod in der Erscheinung selber fassen. Bei dem sterbenden Sklaven des Louvre war es noch im wesentlichen die Mimik, die auf unser Mitleid mit dem schönen Körper spekuliert. In der Rondanini-Pietà gibt Michelangelo nur die Impression eines schmächtigen langen Körpers. Alles gleitet in der Gruppe sanft nach unten, und die Konturen trennen die Körper nicht mehr, sie verschwinden zart im starren Block. Michelangelo hat nirgends so konsequent auf die Entmaterialisierung des Gegenstandes hingearbeitet, die Handlung rein durch die Erscheinungsrelationen zu versinnlichen versucht. Nicht die Apotheose des persönlichen Willens, sondern das Entschwinden des Begrenzten ins Grenzenlose will er sichtbar machen. Die Trauer wird nicht durch die Persönlichkeit charakterisiert, der Weltenüberwinder nicht als Held dargestellt, sondern als Individuum, das willen- und machtlos ist gegenüber dieser Gewalt. Die Erkenntnis ist Resignation.

Michelangelo ist der modernen Kunst außerordentlich nahe gerückt in dieser rücksichtslosen »Deformation« der Erscheinung zugunsten der Versinnlichung der Idee des Todes ohne Mimik und ohne Berücksichtigung eines ästhetischen Ideals. Rodin, sein größter Epigone in der neueren Zeit, ist ihm gelegentlich auf diesem Wege gefolgt, trotz seiner starken Neigung zur schlimmsten Theatermimik. Am bezeichnendsten hierfür sind wohl die Schatten (Abb. 146), drei Gestalten nach demselben Standmotiv komponiert, das nur durch die verschiedenartige Position innerhalb der Gruppe in der Silhouette variiert wird. Diese hierdurch entstehenden Silhouettenmotive sollen gegenseitig sich bestimmend aus einem Mittelpunkte, den drei Fäusten, sich entwickeln und in diesen sich wieder zusammenschließen. Freilich ist eben dieser Punkt willkürlich, frei, gewissermaßen Symbol jenes Imaginären, das die Gestalten zusammenhält. Die Bewegung der Arme ist nicht logische Folge der Körperbewegung und nicht an den gegebenen Erscheinungszusammenhang

gebunden. Ferner sind Hals und Kopf, sowie teilweise die Innensilhouetten der Körper, ohne Rücksicht auf irgendwelche anatomische Richtigkeit in ihrer Erscheinung durch die im Rechteck sich schließende Außensilhouette der Gruppe bestimmt, wodurch Rodin mit sinnlichen Mitteln die Willensdetermination dieser Gestalten deutlich zum Ausdruck zu bringen sich bemüht. Dies unbewußte Tun, das Handeln und Leben der Figuren nach einem höheren Willen ist auch sonst das bevorzugte Stoffgebiet der Rodinschen Kunst, besonders in seinen Kußgruppen, in denen er, ähnlich wie Michelangelo in seinem Werke des Palazzo Rondanini, durch Verwischung der Grenzen der körperlichen Einzelheiten die Beziehungen des Endlichen zum Unendlichen zu gestalten versucht. Aber der determinierende Weltwille ist ihm, wie dem späteren Michelangelo, etwas Furchtbares, Tragisches, weil er der Freiheit der Persönlichkeit entgegensteht. Es ist der Dualismus in der Weltanschauung der Renaissance, der hier bei Rodin noch die ausschlaggebende Rolle spielt, ähnlich wie bei Böcklin, nur hat Rodin sich befreit von ästhetischen Idealen[1]. Analoges ließe sich auch gelegentlich über Hodler sagen; deshalb taucht auch da und dort noch ein pessimistischer Grundzug in seinen Werken auf. Bei Cézanne und seinem Kreis dagegen ist diese Renaissancetradition verschwunden.

In seinen Werken lebt die Mystik des Mittelalters[2], er schildert das Gesetz als die schaffende Macht in der Unverrückbarkeit seines Daseins, in dem es keinen Sieger und keinen Besiegten gibt, keine Kraft, da der Widerstand, kein Glück oder Unglück, da der persönliche Wille fehlt. Die moderne Kunst ist der des Mittelalters und in gewissem Sinne auch seiner Weltanschauung sehr viel näher gerückt als der der Renaissance. Diese kam von der Charakteristik des Individuellen her und suchte im Anschluß an die Antike das Über-

[1] Rodins Kunst kann damit in ihren wesentlichsten Eigenheiten keineswegs charakterisiert sein. Es ist hier nicht der Ort darauf einzugehen, denn hierzu wäre ein ausgiebigeres Abbildungsmaterial nötig. Es ist nicht ohne weiteres möglich, Rodin dem Impressionismus einzugliedern. Denn für ihn ist das Muskelbild der Körperoberfläche Geste, Ausdruck, dem das wundersame Spiel der Kräfte in der Unendlichkeit mehr gilt als anatomische Richtig- oder Vollständigkeit. Indem dieses Spiel organisierter, über das Sinnliche selbst hinausdringender Ausdruck ist, erscheint Rodin der modernsten Kunst näher zu stehen, als der impressionistischen.

[2] Cézannes merkwürdige Verwandtschaft mit der mittelalterlichen Mystik hat seinerzeit schon Bernard gefühlt, als er den Einsamen in Aix besuchte. Die alten Heiligengestalten der kleinen Stadt erinnern ihn immer an Cézanne »les saints, je ne sais pour quelle raison, me le rendaient presque présent, c'est pourquoi ne le rencontrant pas là, je me remis à questionner les rares passants, qui troublaient d'un rhythme de pas la solitude de ce lieu«.

individuelle in dem alles bestimmenden ästhetischen Gesetz. Noch der Impressionismus handelte nach einem ähnlichen Verfahren und nach analogen Anschauungen, indem er die optische Individualität gegenständlich bedeutungsloser Einzelheiten nach einem ästhetischen Grundgesetz (Komplementärfarben) in einen anschaulichen Zusammenhang zu bringen versuchte. Die modernste Kunst dagegen geht gar nicht auf die Gestaltung dessen aus, was für ein Einzelnes charakteristisch ist, sie will auch nicht das »Allgemeine« nach einer ästhetischen Idee versinnlichen, sie versucht vielmehr, jene Faktoren zu erkennen und sichtbar zu machen, durch die wir innerhalb eines Vorstellungskomplexes zu der Erkenntnis der Einheit eines in seinen Teilen gesetzlich bedingten Wesens gelangen. Daher die Berührungspunkte mit der Weltanschauungssphäre des Mittelalters.

Diese Weltanschauung kommt am klarsten in der Kunst zum Ausdruck. Die Anbetenden in der Kirche in Kiew (Abb. 149) sind nur leichte Variationen eines und desselben, durch das Schreiten gegebenen Erscheinungsmotivs, wie etwa in Rodins Schatten oder Hodlers Eurhythmie. Im Ausdruck wie in der künstlerischen Organisation ist ein sie alle beherrschender Wille betont. Bei Leonardos oder Dürers Anbetung der Könige handelt jeder der Herankommenden nach seinem Temperament, zögernd, scheu, leidenschaftlich hingebend, neugierig, jeder ist Träger eines besonderen Ausdrucks, jeder eine besondere Individualität. Hier will man den Begriff Menschheit in seiner ungeheuren Vielseitigkeit erschöpfen, dort die hehre Größe der Gottheit in ihrer alles durchdringenden und beherrschenden Macht, die Einfachheit und Einheit des in der Gottheit sich personifizierenden Weltengesetzes schildern. Daher auch die uns Modernen auffallende Willenlosigkeit, das »Träumen« der mittelalterlichen Gestalten, der Verzicht auf persönlichen Ausdruck oder Handlung. Was die Gotik in Frankreich brachte, war eine Rationalisierung der Mystik durch den stärker sich durchsetzenden Einfluß der Antike. Hier blicken die Madonnen des 14. Jahrhunderts bewegt zum Himmel empor und entzücken durch die edle Grazie ihrer Bewegung und durch den schönen Faltenwurf ihrer Gewänder. Sie folgen in ihrem Aufbau einem sinnlichen Ideal und die Gottheit wohnt außer ihnen. Die Gottheit (das Gesetz) und die Persönlichkeit erscheinen hier schon als zwei verschiedene räumlich getrennte Wesen. Besonders auffallend zeigt sich dieser Dualismus später noch einmal in den Gemälden und Plastiken des 17. Jahrhunderts. In den Statuen Berninis und seiner Schule tritt die freie Persönlichkeit der Gottheit gegenüber. Die zum Gestaltmotiv gewordene

Handlung schildert Sehnsucht und Liebe der Persönlichkeit zur Gottheit. Aber Gott ist nicht in ihr. Die Erscheinung illustriert nur die Handlung, durch die sich der persönliche Zustand, die Erregung, die Freude, der Schreck bei der Zwiesprache mit dem Höchsten äußert. An Stelle dieses Dualismus der Weltanschauung setzt die moderne Kunst die mittelalterliche Idee von der Einheit des determinierenden Weltenwillens.

Deshalb kommen auch die Renaissancekünstler dort dem modernen Denken und Gestalten am nächsten, wo mittelalterliche Mystik am längsten und entschiedensten eingewirkt hat: in Venedig. Rafaels florentinische Madonnen verkörpern in Geste und Erscheinung ein ästhetisches Ideal. Sie wissen[1], daß sie sich auf einer Bühne befinden und gesehen werden. Tintoretto steht wie kein anderer im Gegensatz dazu und zwar nicht trotzdem, sondern weil er von Michelangelo her kam. Ein Vergleich zwischen der Berliner Himmelfahrt der Mailändischen Schule Lionardos (Abb. 152) und Tintorettos Auferstehungsbild (Abb. 151) macht das leicht klar. Bei ersterem drei Gestalten in einem Raum. Jede Figur nach Handlung und Ausdruck eingehend als Persönlichkeit charakterisiert, alle drei pyramidal in der Bildebene zu einer Gruppe vereint. Der Tiefenraum ein Individuum für sich. Man hat Gelegenheit, bei jeder Figur die Entstehung ihres Aufbaues zu kontrollieren. Bei Tintoretto ist die Tiefe des Bildes auch die Breite und Höhe. Figuren und Raum sind in dem düsteren Gewoge nicht zu trennen. Trotz des Reichtums der Bewegungen und der stärksten Kontraste ist alles mit einer überraschenden Einfachheit gesagt. Die schwebenden Engel erscheinen über der Erde wie eine gewaltig sich bäumende Welle, die aufsteigend sich nach links und rechts zerteilt und die vom Lichte umspielte Gestalt Christi in den beweglichen Silhouetten von Hell und Dunkel nach aufwärts führt. Die ganze Bildtiefe drängt nach aufwärts und ist doch zugleich Bildbreite. Alle Körper agieren und sind doch gebannt in den großen Zug des Ganzen. Man sieht, wie nichtssagend solchen Schöpfungen gegenüber der Stilbegriff Barock ist, denn im Grunde genommen handelt es sich nicht um eine Steigerung des Ausdrucks durch eine Komplizierung des Aufbaues, sondern um seine Vereinheitlichung durch seine Vereinfachung. Christus macht in dem Bilde der Lionardoschule eine sehr viel »barockere« Bewegung und die Heiligen sind im Ausdruck viel »inhaltsreicher« als Tinto-

[1] Es ist hier nur von den florentinischen Madonnen die Rede, denn das »künstlerische Problem Rafael« ist zu kompliziert, als daß es auf diese Weise auf einen Generalnenner gebracht werden könnte.

rettos Gestalten. Bei ihm ist keiner der assistierenden Engel eine eigenmächtig handelnde Persönlichkeit. Tizian hatte in seinen Engeln der Assunta noch den ganzen Reichtum menschlicher individueller Empfindung zu gestalten versucht, den der dekorative Bildorganismus zu ordnen hatte. Bei Tintoretto ist diese Ordnung zugleich Ausdruck der Handlung, die Bildgestalt allein die aus dem Ereignis herausgewachsene Individualität. Das Wunder personifiziert sich nicht in der Person Christi, sondern die strenge Gesetzlichkeit des Bildzusammenhanges wird zur Wundermacht, die das Ereignis bedingt und erklärt. Die Rationalisierung des Raumproblems wie in der Hochrenaissance (perspektivische und plastische Organisation der mimisch individualisierten Gestalt) würde hier dem Kompositionsgedanken, der Bildeinheit, notwendig entgegenwirken müssen. In der Himmelfahrt Christi in der Scuola di S. Rocco ist in der obern Gruppe, in den Flügeln der Engel der Gestus Christi wiederholt, so daß nicht wie in Tizians Assunta die Wolken das emporschwebende Postament bilden, das mit den Engeln die Madonna zugleich trägt, sondern das Emporschweben wird durch die Erscheinungsanalogien zu einem Gestaltmotiv, das alle Figuren bestimmt. Der Chorus wirkt wie eine hundertfache Verstärkung der Bewegung Christi. Er trägt nicht im statischen Sinn, sondern bringt die metaphysische Kraft zum Ausdruck, die alles schweben läßt. Das Gestaltmotiv umfaßt den Gesamtbildraum. In der Einfachheit seiner ganzen Struktur rückt es in die Nähe der sogenannten Primitiven. Man kann Giotto deshalb neben Tintoretto stellen und seine Taufe Christi (Abb. 150) der in der Scuola di San Rocco (Abb. 57) vergleichen. Auch hier ist das Raumbild auf die einfachste Formel gebracht und die Erscheinung aller Einzelheiten auf die Figur Christi eingestellt. In diesen Zentralpunkt münden die Konturen der Felsen an den beiden Seiten, die Figurenpaare links und rechts zusammenfassend; man sieht keine »Tiefe«. Die geringe Individualisierung der Gestalten nach Geste und Haltung ist auffallend und doch ist jede Gestalt »charakterisiert« und weiß das Wesentliche aufs allereinfachste zu sagen, so, daß nirgends die Stille unterbrochen wird, in der sich die Handlung als ein Wunder Gottes vollzieht. Alles steht unter dem Banne einer Macht, der man schweigend folgt. Sie handelt im Raume, dieser ist ihre Gestalt. Deshalb ist hier Johannes nicht die Hauptfigur des Ereignisses, wie so oft in den späteren Darstellungen, sondern nur ein furchtsamer Priester, der einem Mysterium dient. Die mangelnde stoffliche Charakteristik ist nicht ein Nachteil, sondern ein Vorzug der Darstellung. Es wäre deshalb töricht, sich an der Wiedergabe des Wassers zu stoßen. Giotto kam alles auf die strenge

Einordnung dieses Wassers als eines konturierten Farbflecks, seine Verbindung mit dem felsigen Ufer und den ansteigenden Bergkulissen an. Das einzelne gewinnt seine besondere Gestalt allein aus diesem Bildzusammenhang. Die Erde, der Raum, wird nur durch diese sich unten ausbreitenden und nach oben steigenden Felsen dargestellt. Die Bergkulissen wachsen unmerklich aus der Horizontalen des Ufers heraus. Das Wasser, das Christus umgibt, ist als Farbfleck diesen Silhouetten angeglichen und vereint als Kern der Komposition alle drei Dimensionen in sich. Aus ihm wächst der Oberkörper Christi heraus, so daß der geistige Mittelpunkt der Darstellung sich mit dem kompositionellen deckt.

Man kann unmittelbar neben dieser Darstellung Hodlers schreitendes Weib, »Abend« genannt (Abb. 154) bringen. Diese dunkle Wiese im Hintergrunde will nicht »Wiese« im stofflichen Sinne sein, sondern ein konturierter Farbfleck, der in seiner Silhouette die Gestalt der Bewegung des Weibes wiederholt und in einfachster Weise den Bildraum der Höhe, Breite und Tiefe nach, ohne Rücksicht auf eine perspektivische Raumdarstellung, umfaßt, um die Wesensgemeinschaft zwischen Figur und Raum durch ihre sinnlichen Beziehungen sichtbar zu machen. Auch hier fehlt jede Geste. Nicht nur die Erscheinung, sondern auch der Wille der Gestalt ist determiniert; ihr Schreiten, ihr Tun ist Gesetz. Die Landschaft gleicht einem Schatten, der ihren Tritten folgt, durch ihr Dasein erzeugt wird. In der Verteilung von Licht und Schatten geht er dem Materialismus der impressionistischen Pleinairbilder aus dem Wege. Licht und Schatten bleiben vielmehr ein Gegensatz, der sich mit den gegenständlichen Differenzen: Figur und Raum deckt. Aus deren farbigen Kontrasten gewinnt er die beiden Partner der »Handlung«: Landschaft und Figur, in denen er die überpersönliche Gesetzlichkeit des Daseins zu schildern versucht.

Die Einfachheit ist hier nicht Kindlichkeit, sondern wie bei Giotto Mittel zum Zweck der Entmaterialisierung und sinnlichen Vereinheitlichung des Stofflichen. Wie bei Giotto entwickelt sich die Tiefe und Höhe unmerklich aus der Horizontale des Vordergrundes. Böcklin hat Ähnliches in seiner Darstellung der Flora gewollt (Abb. 153). Aber dort führte die stoffliche Charakteristik von Wiese und Figur zu der sinnlichen Trennung der beiden Gegenstände, die bei Hodler ihre Zusammengehörigkeit durch die Erscheinung zum Ausdruck bringen. Wohl sieht man in den räumlichen Dispositionen des Böcklinschen Bildes, in der Aufsicht der nach Tiefe und Höhe sich gleichmäßig erstrecken-

den, den Bildraum füllenden Wiese, wie nahe gerade er manchen Problemen Hodlers gekommen ist, auch inhaltlich, denn die Figur will Ursache der blühenden Wiese sein, ihr Wesen. Aber bei Böcklin ist Handlungszusammenhang geworden, was bei Hodler Erscheinungszusammenhang ist.

Greco steht zwischen Cézanne und Hodler. Denn die Figur gilt ihm mehr als Cézanne und die Farbe mehr als Hodler. — In dem Werke »Christus am Ölberg« der Sammlung Nemes (Abb. 155) wird die Silhouette des Berges im Hintergrunde durch die analoge des Engels bestimmt. Auch der Felsen, auf dem Christus kniet, wiederholt die Konturen seiner Gestalt usw. Aber Greco bleibt hier insofern Renaissanceepigone, als er immer nur einzelne sinnliche Teilkomplexe in eine solche Beziehung bringt und nicht das ganze Bild nach einem Grundmotiv in der Silhouette aufbaut. Es ist sehr bezeichnend, daß es ihm dort am leichtesten glückte, dies Problem zu lösen, wo er nur mit Figuren arbeitet. In seiner Auferstehung im Prado in Madrid (Abb. 156) wiederholen alle Figuren denselben Gestus laut, leidenschaftlich bewegt, nicht die erschrockenen Wächter des Grabes, sondern ein Chorus, den ein Wille beherrscht, den eine Macht unwiderstehlich nach oben reißt. Keine Tiefe oder Breite, in einfachster Weise kommt wie bei Tintoretto die Idee der Himmelfahrt, des Entschwindens nach oben zum Ausdruck. Mit stolzem Pathos und rauschendem Flusse in der Erscheinung bei Tintoretto, mit der femininen Sensibilität des Mystikers bei Greco. Aus dem undurchdringlichen Dunkel flackern unruhige Lichter in Gestalt von Armen bis zur Hüfte Christi empor, während mitten hinein in das gespenstische Treiben die wichtigste Figur im ganzen, ein Gestürzter, von oben gesehen, die Gruppe der Gestalten teilt und doch selber, hineingerissen in den allgemeinen Zug nach oben, Platz schafft für die entschwindende Gestalt Christi. Es ist die kühnste und geistvollste Figur im Ganzen. Durch den wilden Sturz der anderen kommt das majestätisch ruhige Steigen der Gestalt Christi auf die einfachste Weise zum Ausdruck und enthebt dadurch den Künstler der Pflicht, das Schweben in der Figur selbst zur Darstellung zu bringen. Sie ist übrigens der einzig klar sich entwickelnde Körper und daher ohne weiteres Mittelpunkt der Darstellung. Das ist allerdings in Tizians grandioser Himmelfahrt Christi in San Salvatore auch der Fall. Aber Tizian erreicht diesen Effekt nur, wenn man das sagen darf, mit »impressionistischen« Mitteln: er hüllt die untersten Figuren in ein als Repoussoir benutztes Dunkel, aus dem er sich das Licht für die Umgebung Christi erarbeitet. Greco dagegen gestaltet nach Erscheinungsanalogien (Ähnlichkeits-

relationen) im Sinne Hodlers. Die Gesten des Chorus unten wiederholen nur getrennt, was im Körper Christi vereint ist. Der Gestürzte in der Mitte schafft die sinnliche Analogie zur Gestalt Christi, die Figuren an der Seite wiederholen seine Geste. Die Welt versinkt nicht vor seinen Augen, sondern er reißt alles mit sich empor in der Siegergewalt seines Wesens. Die Kraft, die von ihm ausgeht, liegt nicht in der Gewalt der Aktion seines Körpers, sie ist vielmehr eben in der Determination der übrigen Figuren, durch die Erscheinungsanalogien im ganzen Bilde zur Darstellung gebracht. Die »Verzeichnungen« Grecos erklären sich allein durch diese besonderen Beziehungen der Gestalten zu dem Bildorganismus. Man muß sich hüten, da einen Mangel zu sehen, wo eine im Gegenständlichen allein nicht ohne weiteres begründbare künstlerische Absicht vorliegt.

Mit dem Neuaufleben der mittelalterlichen Weltanschauung geht eine Hinneigung der neuen Kunst zum Primitiven Hand in Hand. Das ist aber keine Modesache, sondern hat tiefere Gründe. Auch wäre es verfehlt, von der Primitivität des Gegenstandes auf künstlerische Primitivität zu schließen. Die primitive Kunst bringt den Reichtum der Erscheinung auf die einfachsten Gegensätze, aus denen sie durch schlichte Erscheinungsanalogien sich die Einheit erarbeitet. Manche Kinderzeichnung kann aus diesem Grunde ein größeres Kunstwerk sein, als die raffinierteste moderne Zeichnung. Die Erscheinung ist hier rücksichtslos durch das Vorstellungsleben des Schaffenden bestimmt. Die Darstellung eines Vierfüßlers eines vorgeschichtlichen Germanen (Abb. 158) bringt nicht die Verschiedenheit von Rumpf, Füßen, Kopf als individualisierte Einzelheiten innerhalb des Tierkörpers zur Darstellung, vielmehr versucht der Künstler unter Aufhebung dieser Unterschiede, durch die Grenzbeziehungen und die Ähnlichkeitsrelationen der Teile, die für sein Bewußtsein vorhandene Einheit des Objektes im Sinnlichen zu erweisen. Die Bauchpartien und die Beine formen sich in zwei parallel zueinander verlaufenden Konturen, die aus demselben Grundmotiv sich zusammensetzen, das zwischen den Grenzlinien des Torsos erscheint. Sämtliche Teile, Torso und Gliedmaßen, unter sich ähnlich, erscheinen als Variationen eines Grundmotivs, durch das der Künstler die Einheit in der Verschiedenheit ohne Rücksicht auf gegenständliche Klarheit erreicht.

Äußerst interessant ist die Zeichnung eines neunjährigen Knaben (Abb. 157). Hier nimmt die Vorstellung ihren Ausgangspunkt von dem zentrifugal nach den Bildecken sich entwickelnden Weg, dessen Windungen auch Motiv

für die Bäume sind. Man darf nicht glauben, daß dies eben die einzige Gesichtsvorstellung des kleinen Künstlers von dem Motiv »Baum« sei, denn derselbe Knabe zeichnete unter anderen künstlerischen Bedingungen auch ganz andere Bäume; man kann zum Beispiel in derselben Zeichnung sehen, wie die unmittelbar neben dem Hause stehenden Bäume, an dessen Vertikale assimiliert, sich prinzipiell unterscheiden von denen, die mit dem gewundenen Wegmotiv zusammengehen. Der begrenzende Horizont eines perspektivischen Raumbildes ist fortgefallen. Das Raumbild ist grenzenlos. Gewiß ist die Ansicht des Räumlichen nicht einheitlich, denn die Wiese und der Weg sind in Niedersicht, die Bäume dagegen im Profil gestaltet, da der Knabe eben nur jene charakteristischen Profile der Einzelheiten gibt, die seinem Vorstellungsbesitz entsprechen, aus dem heraus die Zeichnung geschaffen wurde. Aber eben deshalb sind die gegenständlichen Differenzen, die Individualität der Einzelheiten zurückgetreten gegenüber den sinnlich logischen Beziehungen, aus denen ihm die Einheit des Dargestellten erwächst. Dem Gegenstande nach als Naturbild mag die kleine Zeichnung wenig Interessantes bieten, desto mehr aber sagt sie über die Natur im allgemeinsten Sinne aus, indem sie uns die Natur unseres Vorstellungslebens in der gestalteten Natur erkennen läßt. Da die Einheit des Bewußtseins im Kinde viel stärker und eben mangels differenzierterer Vorstellungen viel »natürlicher« ist, vermag es unter Umständen in der Form der Gestaltung weniger unserem konventionellen Vorstellungsbilde von dem Gegenstand, als der Natur unseres gestaltenden Vorstellungslebens zu entsprechen. Wer die Bedeutung eines Kunstwerkes in seinen artistischen Leistungen sieht und nach ihrer relativ leichten Nachahmbarkeit die künstlerische Arbeit bewerten zu müssen glaubt, vergißt, daß es eben hier gar nicht auf das Geschick in der Gestaltung, sondern auf die gestaltete Vorstellung und das ihr zugrunde liegende Einheitsprinzip ankommt.

Dem Prinzip nach findet man in Erbslöhs Bildern (Abb. 159) ähnliche Dinge. Die Bäume, Wiesen, Wege sind durch dunkle Striche umrissen, die das vereinigende Grenzmotiv des Bildes ergeben, bald leidenschaftlich, phantastisch, wild drohend, bald milde und heiter. Erbslöh will nicht den stofflichen Unterschied der Gegenstände, nicht den Baumschlag oder das Gras, nicht die harten Felsen und die weichen Wolken, sondern in allen Teilen ein Element gestalten, das alles einzelne trennend formt. Im Gegensatz zum Impressionismus, der die Stofflichkeit des Farbpigments vor allem durch die Zerlegung des Lokaltons zu beseitigen versucht, verleiht Erbslöh der Lokalfarbe eine düstere,

feurige Pracht, die sich aber nicht wie bei Böcklin dem Gegenständlichen subordiniert, sondern im Vereine mit ihrer Grenze durch sich selber wirkt, durchsichtig wie die Farben eines Glasgemäldes, in dem sich das Licht der Sonne bricht. Sie identifiziert sich daher durch ihre Grenze weder mit der Individualität eines Gegenstandes, noch löst sie sich wie bei einem impressionistischen Bilde auf in die Unendlichkeit des Lichtes. Aber entscheidend bleibt, daß er im Gegensatz zum Impressionismus von dem Gegenstande ausgeht. Die Wesensähnlichkeit der Gestalten ist ihm Objekt der Gestaltung. Bei Erbslöh äußert sich die formende Kraft nur in den einzelnen Individuen, bei Cézanne und Picasso erhält das Gesetz im Bilde Gestalt. Deshalb ist bei Cézanne und Picasso das Grenzmotiv des Einzelnen aus der das Ganze umfassenden Bildgrenze heraus entwickelt, während die Gestaltmotive in Erbslöhs Werken sich nicht zu einer Bildgestalt formen. Erbslöh schildert in der Wesensähnlichkeit der Individuen die Folge des Gesetzes, während Picasso und Cézanne durch diese Wesensähnlichkeit das Gesetz selber sichtbar zu machen sich bemühen. Erbslöh erzählt von der Magie im stabilen Dasein, wo Cézanne in einer Metamorphose das Gesetz versinnlicht.

Kanoldt, neben Erbslöh eine der interessantesten Persönlichkeiten der neuen Künstlervereinigung München, gestaltet nach einer ähnlichen Weltanschauung: in dem nüchternen Aufbau seiner Stadtbilder das schweigende Gesetz (Abb. 161). Auch Kanoldt mußte es vermeiden, Raum und Haus als sinnlich getrennte Einzelheiten erscheinen zu lassen. Unter optischer Einheit versteht er jedoch etwas anderes, als der Impressionismus. In Pissarros Straßenbildern verflüchtigen sich die einzelnen Häuser in das flimmernde Lichtmeer herbstlichen Nebeldunstes, während das Farbmotiv in hell und dunkel seinen graziösen Reigen beginnt und das Lebendige im Bilde zur Entfaltung bringt. Kanoldt geht nicht vom Lichte, sondern von der Grenze des Gegenstandes aus. In der kantigen Strenge seiner Formen gestaltet er das strenge Gesetz, das alles Einzelne erzeugt und das Verschiedene ähnlich macht: das Haus der Straße, die Straße dem Hügel dahinter usw. Man wird in dem Gesamtaspekt dieser Bilder an Picasso erinnert werden, doch haben diese beiden Künstler nur wenig miteinander gemein. Picasso schilderte das Gesetz in dem Sichformenden, in der Veränderlichkeit des Daseins, Kanoldt die Gesetzlichkeit des unveränderlichen Daseins. Kanoldts Weltanschauung ist dogmatisch und pessimistisch. Picasso steht jenseits von Gut und Böse. Der latente tragische Dualismus in Kanoldts Werken spielt doch auch in das künstlerische Gebiet hinüber. Denn indem

er nur die Wesensähnlichkeit der Individuen hervorhebt, teilt sich das Gesetz nur in der trennenden Grenze mit und gewinnt nicht in einer überindividuellen aus der Bildgrenze sich heraus entwickelnden Gestalt seine eigene alles in sich vereinigende sinnliche Existenz. Bei Cézanne und Picasso bestimmt die imaginäre außerhalb des Organismus liegende Bildgrenze die Beziehungen der Einzelheiten und eben in diesen Beziehungen äußert sich Gewalt und Gestalt des Metaphysischen. Da aber bei Kanoldt diese Beziehungen durch die Ähnlichkeit der einzelnen Gestalten unter sich hergestellt werden, nicht durch die alles umfassende Bildgrenze, bleibt ihm das überindividuelle Gesetz durchaus etwas Metaphysisches. Es formt die Individuen, tut seinen determinierenden Willen kund und gewinnt doch selbst keine Form. Indem es den Willen des Individuums begrenzt, erhält es doch selbst nicht sichtbare Gestalt. Wie bei Erbslöh sieht man die Wirkung des formenden Willens in der Erscheinung der Einzelheiten, aber nicht im Bildganzen.

Auch D. Burljuk (Abb. 160) versucht, ähnlich wie Kanoldt die strenge kristallinische Gesetzlichkeit sichtbar zu machen, in der alles Lebendige erstarrt. Der rechte Teil des Gesichtes drängt stark nach vorne, der linke nach aufwärts zurück. Diese aus dem asymmetrischen Aufbau und der Haltung des Kopfes sich ergebenden Formendifferenzen sind Ausgangspunkt der Gestaltung geworden. Die Formenunterschiede, durch die sich die Bewegung des Gesichtes sinnlich darstellt, hat auch Van Gogh in seinen sensitiven Konturen zu gestalten versucht und in ihnen das Leben der Seele, die ganze Skala unserer menschlichen Empfindungen rein in den bloßen Formen gefaßt, indes der Träger derselben, der Mensch, ausdrucks- und willenlos in stumpfer Lethargie verharrt. Burljuk gestaltet nicht mehr diese in der Erscheinung sich manifestierende, dissonierende Lebensfülle, sondern das aus dem differenzierten Individuellen sich formende unpersönliche, einigende Gesetz. So kommt er vom Individuellen zum Universellen. Die Beziehung der Teile des »Gesichtes«, ist auf die einfachste Formel gebracht und aus seinen schlichten Grenzmotiven ins Unendliche hinübergeleitet, im Gegensatz zu Cézanne oder auch Picasso. Man darf natürlich hier kein »Gesicht« suchen wollen, wo es sich um die Schilderung jenes Transzendenten handelt, das frühere Zeiten mehr durch den Blick, als durch die Formalien des sinnlichen Zusammenhanges sichtbar zu machen versuchten. Es ist bezeichnend, daß Burljuk die Augen deshalb fortläßt. Doch gilt auch hier dasselbe wie bei Kanoldt: die Determiniertheit des Einzelnen durch die Macht des Gesetzes wird in der Form sichtbar gemacht, aber das

Gesetz bleibt unsichtbar, man sieht nur seine Wirkung, nur die Ähnlichkeit in den Grenzen, nicht die Einheitlichkeit ihrer Beziehungen, ihre Unterordnung unter die imaginäre Grenze des Bildes, die außerhalb des Gestaltungsproblems liegt.

Bei den Burljuk etwa analogen »Köpfen« Picassos wird man sich erinnern müssen, daß hier keine Schönheit gestaltet und keine Häßlichkeit gesucht wird, nicht die Harmonie der Ewigkeit, nicht das Individuelle, nicht das Allgemeine, sondern das Absolute, das Geschlechtslose jenseits des Gegensatzes von Leben und Tod, die Gestalt jenseits des Gegensatzes von Figur und Raum, das Seiende im Werden, das Wunder im Gesetz. Wer nicht dieses sucht, sondern den Kopf in der ihm geläufigen Einzelerscheinung, sucht seine eigenen Vorstellungen im Kunstwerk, nicht die Theorie, die dessen Gestaltung zugrunde liegt, wie etwa der fahrende Kutscher nur an den rollenden Wagen und nicht, wie der Physiker an das Rollen denkt, in dem er ein weltumfassendes Gesetz erkennt.

Dieses Lebenswunder innerlich zu erfassen ist ja überhaupt das, was sich die jüngere Generation zu ihrer Aufgabe gemacht hat.

Neben diesen Künstlern ist vor allem auch der Franzose Henri Rousseau zu nennen. Das Kinderantlitz seiner Natur fällt ohne weiteres auf (Abb. 164). Häuser in größter Einfachheit, Straßen in schlichter Regelmäßigkeit, Mauern mit Profilen, die an Reißbrett und Lineal erinnern, Bäume in anspruchslosen Formen, Wolken friedlich und still, die ganze Natur nur aus geduldigen Wesen gebildet. Nirgends eine launige Kurve, ein starker Akzent, eine auffallende Einzelheit: eine Schäferidylle der Natur, wenn auch ganz anderer Art als jene köstlichen Faulenzer-Idyllen, wo holde Menschlichkeit im paradiesischen Zaubergarten sich gütlich tut.

Hatte Kanoldt die unerschütterliche Macht des alles Individuelle bestimmenden Gesetzes, das Absolute in der Natur, zum Objekt seiner Gestaltung gemacht, so versuchte Rousseau den geduldigen Gehorsam alles Einzelnen in der Erscheinung zu schildern. Die ganze Natur in willenloser Hingabe an ihr Schicksal, das sich durch die ordnende und herrschende Menschenhand offenbart. Bei Cézanne gab es kein Schicksal, sondern nur die schaffende Kraft schlechthin, unsichtbar, unheimlich, überall. Rousseau schildert nicht die Allmacht dieser formenden Kraft, sondern die kindliche Güte des Geformten. Die Weltanschauungsidee der Renaissance erhält hier eine neue, moderne Auslegung: der Mensch erscheint als Beherrscher der Schöp-

fung, aber ohne jede Apotheose seiner Macht. Die Natur ist ein williger Knecht, der seinem Herrn dient, ohne ihn zu preisen. Alles in abgezirkelten Konturen und streng geregeltem Wachstum wie in einem großen Treibhaus und die Menschen in zwergenhafter Kleinheit mitten drin in der harmlosen Riesenhaftigkeit der bezwungenen Natur (Abb. 162).

Rousseau ist jedoch von Allbeseelung der Natur im Sinne Van Goghs (Abb. 163) weit entfernt. Er schildert keine Erscheinungsrelationen, ja er geht diesen ganz aus dem Wege, ebenso wie jeder mathematisch strengen Perspektive. Der Raum ist ihm vielmehr etwas Imaginäres, das nur in den begrenzten Gegenständen gegeben scheint, er gestaltet daher nur diese, ohne aber daran zu denken, in ihnen die im Sinne des Gegenstandes überindividuelle Raumeinheit zu realisieren. — Er bleibt eigensinnig bei dem einzelnen Gegenstande stehen und sieht in seiner Grenze nicht ein Gestaltmotiv für die sinnliche Vereinheitlichung des ganzen Bildes, sondern ein das Einzelne determinierendes Element. Wie Erbslöh erkennt er daher nur in der sinnlich gefaßten Wesensähnlichkeit der Einzelheiten das künstlerische Problem, ohne das ihnen übergeordnete Ganze sichtbar zu machen. War in der Renaissance die landschaftliche Natur das Echo menschlicher Willensimpulse, so ist sie hier Resultat der ordnenden Macht. Es kann wohl kaum davon die Rede sein, daß Rousseau mit Bewußtsein diesen philosophischen Gehalt seiner Bilder zur Gestaltung bringt, aber indem er künstlerisch gestaltet, ordnet er das Einzelne, macht des Verschiedene ähnlich, bringt es unter einen Willen, eine Idee, und formt so in dem unverstandenen Ganzen unendlicher Größe ein kleines kindliches Abbild seines kindlichen Wesens. Man darf in solchen Schöpfungen weder ein blasiertes Spiel mit Kindlichkeit und Unschuld, noch etwa einen Hymnus auf die Reinheit der Natur im Sinne des alten Rousseau vermuten. Die Kunst ist auch hier Organon der Philosophie. Es fragt sich nur, ob und inwieweit sie hier etwa ihren Boden verlassen hat, um außerkünstlerisches zu illustrieren.

Cézanne, Van Gogh, Picasso gestalten in ihrer »Natur« die Formen ihrer Erkenntnis, die eben auch »Natur« und Äußerung ihres unendlichen Wesens war. Bei Rousseau wird in der gestalteten Natur die Beschränktheit menschlicher Erkenntnis betont, die wie ein Schleier vor das Absolute, Unerkennbare tritt. Der Mensch ist hier nicht wie in der Kunst Cézannes Schöpfer der Natur, sondern nur eine Macht, die ihren einzelnen Wesenheiten Ziel und Grenze setzt. Deshalb fehlen in Rousseaus Bildern alle Grenzbeziehungen der einzelnen Motive. Sie bleiben getrennt unter sich ähnlich. Die sinnlichen Gegensätze

sind hier Ausdruck einer dualistischen Erkenntnistheorie, die sich im Bilde selber objektiviert: die Begrenztheit und Beschränktheit alles Erkannten einerseits und das Große, Unerkannte und Unbekannte anderseits: Klein ist unser Abbild des Großen, weil Kleine es formen aus dem Elementaren der Natur.

Auch Karl Haiders einsame, ernste Künstlergestalt steht dem Wesen nach den modernen Anschauungen nahe. Für ihn ist das Naturereignis Naturgesetz, das er in den besonderen Erscheinungsrelationen zu gestalten bemüht ist: schlicht, treuherzig, kindlich, ein wenig schwerfällig. In der traulichen Enge seiner Heimat sucht er, ähnlich wie Hans Thoma, die Größe der Natur und die Gesetzlichkeit ihres Wesens zu gestalten. Sein Charon (Abb. 165) will mir künstlerisch bedeutungsvoller erscheinen als Böcklins berühmteres Gegenstück, die Toteninsel, mit ihrem imposanten Pathos in der panoramatischen Räumlichkeit. Karl Haider ist viel einfacher und doch künstlerischer. Er beschreibt nicht irgendein grandioses Landschaftsbild, sondern er formt in den Silhouetten der Felsen und Bäume sinnlich jene Bewegung, die von der Einsamkeit der Landschaft zu der Pforte des Orkus führt. Die Natur wird hier Ausdruck derselben Willensmacht, die den Menschen leitet, ohne daß hier das Erscheinungsmotiv der Gestalten einen sinnlich determinierenden Einfluß im Bilde hätte oder von dieser Organisation selber abhängig wäre. Willensgleichheit — Wesensverschiedenheit! Deshalb spielt die stoffliche Differenz von Natur und Mensch noch eine entscheidende Rolle. Aber die Natur selbst wird hier zu einem Begleitmotiv der Handlung des Menschen und in dem Zusammenwirken beider erscheint die Gesetzlichkeit alles Lebens, wenn auch nicht das Gesetz.

Gauguin (Abb. 166) ist der Antipode Rousseaus. Für ihn ist die Kunst weniger ein Erkenntnisproblem als ein sozialistisches Manifest. Die Sehnsucht des modernen Kulturmenschen nach kindlicher, freier, einfacher Natur hat ihm den Pinsel geleitet.

Man muß sich daher hüten, diese Bestrebungen mit jenem Willen zu verwechseln, der in der Kunst Hodlers und Cézannes lebt und wirkt. Indem diese Kunst soziale Ideale gestaltet, unterscheidet sie sich von der der Renaissance dem Prinzip nach nur durch das Stoffgebiet der Darstellung, da man ein außerkünstlerisches Ideal illustriert, hinter dem die Form der Gestaltung als etwas Sekundäres zurücktritt. Man redet mehr durch den Gegenstand als durch die Bildidee. Daher hat auch Cézanne von dieser Kunst nichts wissen wollen: »il ne m'a pas compris. Jamais je n'ai voulu et je n'accepterai jamais le manque de modelé ou de graduation; c'est un nonsens. Gauguin n'etait pas peintre.«

Kunstwissenschaftlich wäre zu sagen, daß mehr die besondere Erscheinung der gegenständlichen Einzelheiten und nicht so sehr ihre Erscheinungszusammenhänge oder die rein sinnlichen Erkenntnisse in der Kunst Gauguins eine Rolle spielen. Gewiß sucht auch er von dem Panoramatischen des perspektivisch organisierten Raumes loszukommen, wie er auch die Banalität des Stofflichen aus seinen Bildern fernzuhalten bestrebt ist. Aber das geschieht nicht so sehr aus künstlerischen Gründen, sondern aus ethischen, um an Stelle des Raffinements die kindliche Einfachheit zu setzen. Wo man anderwärts desgleichen tat, geschah es eben um der Einheitlichkeit dieser kindlichen Erkenntnis willen, während sie Gauguin ihrer Einfalt wegen sucht. Gauguin will in dem Dasein den scheuen Ernst und die leuchtende Pracht paradiesischer Einfachheit gestalten, die göttliche, schlichte Größe zu einer immanenten Eigenschaft der Dinge machen. Daher die großen Bäume in schlichten Kurvaturen, die unten auch in majestätischem Aufundnieder die dunklen Wiesen begrenzen, ohne Gefallsucht, ohne eigentlichen Zusammenhang, ohne sich gehorsam einem sinnlichen Organismus zu fügen, ohne klar ausgesprochenen Eigenwillen, harmlos wechselnd im Verlaufe wie in der Farbe und doch wie von ungefähr das Motiv der vereinigenden Bildgrenze verfolgend. Dieses heimliche Zusammenwirken von individuellem Willen und determinierendem Gesetz, ohne daß weder das eine noch das andere klar zum Ausdruck gelangte, mit jener Lethargie des Willens, wie wir sie bei analogen Werken das Mittelalters, den Venezianern der Renaissance oder orientalischen Schöpfungen finden, ist charakteristisch für seine Bilder. Deshalb haben Gauguins Werke auch jene priesterliche Feierlichkeit, erscheint seine Natur wie ein göttliches Idol, zu dem der Künstler liebend und betend emporblickt, ohne in ihr zu leben. Aber es fehlt die Blutwärme des Lebens ebenso wie die strenge Macht des Gesetzes. Die antiken Künstler führten uns auf die olympischen Höhen des Lebens, wenn sie uns die Macht und Schönheit der göttlichen, herrschenden Naturgewalten zeigen wollten, Gauguin weist uns die Einsamkeit der Seele des Kindes, in seinem verträumten Auge ein Spiegelbild dessen, was aus Sternenfernen still und feierlich zu uns herübergrüßt. —

Deshalb verehrt Gauguin diese seine »Natur« in kindlichgläubiger Andacht wie eine Gottheit, die uns mit überirdischem Glücke erfüllt, frei von aller gemeinen Gegenwart: »Ich genieße alle Freuden des Lebens — animalische wie menschliche. Bin alles Erkünstelten, aller Konvention, aller Gewohnheiten ledig. Ich komme der Wahrheit nahe, der Natur. Mit der Gewißheit, eine Reihe

freier, schöner Tage, wie der heutige, vor mir zu haben, senkt sich Friede auf mich herab, ich entwickele mich normal und beschäftige mich nicht mit unnützen Dingen . . . Die Wilden, diese Unwissenden, haben den alten Kulturmenschen vieles gelehrt, vieles in der Kunst zu leben und glücklich zu sein: Vor allem haben sie mich gelehrt mich selber besser zu kennen, ich habe von ihnen nur tiefste Wahrheit gehört. War das dein Mysterium, du geheimnisvolle Welt? Du hast mir Licht gebracht, und ich bin gewachsen in der Bewunderung deiner antiken Schönheit, der unvergänglichen Jugend der Natur. Das Verständnis und die Liebe zu der Seele deiner Menschen, zu dieser Blume, die aufhört zu blühen, und deren Duft niemand mehr einatmen wird, hat mich besser gemacht.« Es taucht hier etwas von der griechischen Welt aus großer Vergangenheit auf, die epikuräische Sehnsucht nach ruhigem Ausklingen der Seele zu stillem verborgenem Leben.

Franz Marc ist eine Gauguin verwandte Persönlichkeit (Abb. 167 und 168). Seine Tiere sind eines Wesens mit der Natur. Das Geweih des Hirsches ist von den Zweigen nicht zu unterscheiden. Die Hirschhuh in dem visionären Weiß wie ein Traumbild in dem blauenden Dunkel. Sie lagert nicht auf dem Boden, sondern wächst als konturierter Farbfleck aus den ähnlich geformten Silhouetten des Bodens und des Hintergrundes heraus. Dieser sinnlichen Ähnlichkeitsrelation zuliebe muß hier notwendigerweise das im herkömmlichen Sinne anatomisch oder statisch »Richtige« geopfert werden, um dieses friedliche, idyllische Beieinander verwandter Wesenheiten zu schildern und den geläufigen Gegensatz vom Organischen und Anorganischen der Gegenstände zugunsten der sinnlichen Einheit aufzuheben. Marc geht dabei von einem Gegenständlichen aus, dessen charakteristisches Profil er abwandelnd auf das gesamte Raumbild überträgt, ohne aber auf die Einordnung alles Einzelnen in die determinierende Bildgrenze Rücksicht zu nehmen. Daher ist das schaffende Lebenselement, das alle Wesen ähnlich macht, hier nicht das beherrschende Gesetz, das wie bei Kanoldt kategorisch jedem einzelnen seine Grenze zuweist, sondern ein kindlich märchenhaftes Wesen, eine gütige, allerfüllende Macht und alles Einzelne Äußerung seiner wundersamen, unsichtbaren Existenz. Die Pferde wollen daher nicht nur ein Sonderdasein in dem Raum führen, sondern in den charakteristischen welligen Formationen sind sie Gestaltmotiv, das im Hintergrunde wiederkehrt, ohne daß man sagen könnte, sie beherrschen das Raumbild oder das Raumbild ihre Form. Es sind vielmehr koordinierte Wesenheiten, die ihre Zusammengehörigkeit betonen.

Bei solchen Absichten mußte Marc jede Farbe vermeiden, die unserem stabilen Vorstellungsbesitz von dem »charakteristischen Aussehen« der gegenständlichen Einzelheiten entspricht, ebenso aber auch die in ähnlichen Fällen gebrauchte Helldunkel-Komposition, durch die aus der farbigen Verschiedenheit zweier Gegenstände, Figur und Raum, eine ihnen übergeordnete Einheit gestaltet wurde. Denn hier handelt es sich nicht nur um die sinnliche Überleitung der konträren Teile ineinander, sondern um ihre Wesensähnlichkeit, auf der sich die Einheit aufbaut. Alles einzelne ist nur eine Metamorphose desselben Willens, der sich aber nur in dieser sinnlichen Ähnlichkeit des Gegenständlichen, nicht in einer ihm übergeordneten Wesenheit äußert. Hier liegt die Grenze dieser Kunst Cézanne und Hodler gegenüber.[1]

Übrigens finden sich Erkenntnisse dieser Art bereits bei Hans von Marées in seinem Bilde der Münchner neuen Pinakothek, die Jagd des heiligen Hubertus darstellend. Der Hirsch ist dort farbig von den Bäumen gar nicht unterschieden und assimiliert sich wie der Schimmel in seinen langgezogenen »hölzernen« Beinen den Vertikalen der hochstrebenden Tannen und der Farbe der Umgebung. Nur die Figur des Jägers steht als der natürliche Gegenspieler etwas außerhalb der sinnlichen Relationen (Abb. Meier-Gräfe, Marées, II, 427).

Auch Kirchner erscheint der Kunst Gauguins und teilweise Henri Matisse verwandt: Badende Frauen im schilfumsäumten See (Abb. 174). Wie in Giottos Bild (Abb. 150) gehen die Silhouetten des Vordergrundes links und rechts in die Vertikalsilhouette der seitlichen Gebüsche über, die ihrerseits ohne charakteristische Differenzierung von Wiese oder Bäumen, das einfache gliedernde Motiv des unteren Teiles wiederholen. Der Künstler versucht eine Einteilung nach drei Dimensionen ebenso zu vermeiden wie stoffliche Unterschiede oder charakterisierende Gesten. Er will alle Einzelheiten auf die einfachste Formel bringen: Figuren stehen, dunkel umgrenzt, hell vor dem Halbdunkel des Hintergrundes, wie in dem mittelalterlichen Mosaik der Kathedrale von Torcello (Abb. 173). Allerdings ist dort die Gebärde der Angst ein leicht variiertes Gestaltmotiv geworden, das abgewandelt in der Gesamtformation der Körpersilhouetten wiederkehrt, ähnlich wie bei Hodler, nur daß der »Raum« der gestaltlose, dämmerige Hintergrund ist, vor dem verloren die Figuren stehen. Für Kirchner bestehen beide aus denselben sinnlichen

[1] Diese Charakteristik der Bilder Franz Marcs kann natürlich auf dessen Spätwerke keine Anwendung finden. D. H.

Elementarkomplexen, nicht aber aus verwandten Erscheinungs-Relationen. Insofern ist er viel »primitiver« als der Meister des Mosaiks von Torcello. Er sucht den Hintergrund und den ganzen Raum, trotz der farbigen Verschiedenheiten, aus denselben charakteristischen Einzelheiten zu formen, aus denen er die Wesenseinheit der schlichten Natur zu schildern unternimmt. Wie Gauguin kommt es ihm auf die Einfachheit dieses Wesens an, aber die Einfachheit bedeutet ihm nicht Einfalt, nicht mystische Einheit des Kosmos, sondern schlichte, kindliche Zuständlichkeit. Als Ideal des Daseins wird der geistige und künstlerische Anarchismus in der Form der Erscheinung geschildert und gepriesen. Die Kunst illustriert somit ein außerkünstlerisches Ideal und ihre Position hat sich dadurch nicht prinzipiell verbessert, daß sie dies mit sinnlichen Mitteln tut. Man ist hier im Grunde genommen gerade in dem befangen, was man zu bekämpfen glaubte. Eine Apotheose des kindlichen Lebens der Natur, bedürfnisloses Vegetieren, ein wunschloses Sein, ohne Freude oder Leid. Man idealisiert die Natur, indem man sie aller Menschlichkeit entkleidet und die Anthropomorphisierung des Gestalteten bekämpft, um das Absolute zu gestalten.

Durch die Wesensähnlichkeit alles Einzelnen verliert dieses seinen individuellen Wert, und das überindividuelle Übermenschliche ist das wesen- und gefühllose indifferente Nichts, weder groß noch klein, noch freudig oder traurig. Das Überpersönliche will hier in der Untermenschlichkeit sich mitteilen. Es gibt hier keinen Zweck und Willen, der Baum ist keine abtrennbare Individualität, die uns in ihrer Form Rechenschaft gäbe über die Ursächlichkeit ihres Wachstums, so wenig als der menschliche Körper. Nichts soll hervorgehoben, nichts gedeutet werden. Jedes Icherlebnis, jede Erkenntnis erscheint als eine Täuschung, das Leben ohne Anfang und Ende sich in eine Wüste zu verwandeln, in der das einzig Objektive jenes unteilbare Nichts ist, in das wir uns verlieren, das uns alle ähnlich, gleich macht, wie der Tod. Nur in der Verneinung aller Tradition und der Rückkehr zum wunsch- und trieblosen Schauen will diese Erkenntnis ihre Gestalt gewinnen.

Pechstein würde hier ebenfalls zu nennen sein (Abb. 175). Das Animalische, Untermenschliche ist auch für ihn die reine Natur in seinen Gestalten, die allerdings zumeist als plumpe Faulenzer sich in ihrem Farbenparadiese herumtreiben. Die Silhouette der Figur ist hier so wenig Gestaltmotiv für das Bild als die Farbe. So bleibt der Raum noch Bühne für die Gestalt. Pechstein arbeitet vorwiegend mit mimischen, nicht mit rein künstlerischen Mitteln.

Ohne Rücksicht auf stoffliche Unterschiede gleicht er die Figuren oft durch schlichte Wiederholung der Lokalfarbe an die Farbe der Gegenstände der Umgebung an und bringt so auch farbig die Unterordnung des menschlichen unter einen nichtigen Gegenstand seines Raumbildes noch besonders auffällig zum Ausdruck. Auf diese Weise wird hier die negative Seite seiner Kunst stark betont, ohne daß der künstlerische Gedanke — ähnlich wie auch bei Gauguin — ganz zu seinem Rechte im Bilde käme. Denn Pechstein gibt in diesem Falle nur Erscheinungsanalogien zwischen einzelnen Gegenständen, d. h. Teilkomplexen des Bildes, ohne diese Erscheinungsanalogien zum Bildmotiv werden zu lassen. Wo er anderwärts eine mystische Allbeseelung der Natur sichtbar zu machen versucht, verfällt er leicht in die Historie. Pechstein gibt wenn auch mit anderen Mitteln im Grunde genommen Verwandtes, wie die Romantiker des 19. Jahrhunderts, Böcklin und Stuck. Die animalische Brutalität spielt auch in Stucks Werken die ausschlaggebende Rolle; denn er erblickt in dem animalisch wilden Lebens- und Liebestrieb den tragischen Urgrund der Natur, die heroisch groß sich am imposantesten in der Heldengestalt äußert. In Stucks »Krieg« (Abb. 182) reitet ein gewaltiger Heros über eine Welt bleicher sich krümmender Leiber im blutroten Schein des gewitterigen Himmels, eine Heldengestalt, in der sich die brutale Rücksichtslosigkeit menschlicher Natur personifiziert. Die Erfüllung des todbringenden Willens der Natur in seiner grauenvollen Größe und Stärke ist im Grunde genommen aber doch nur eine Apotheose ins Riesenhafte gesteigerter Lebenskräfte, ein anthropozentrisch aufgefaßtes Naturtheater. Die Körper bewegen sich auf einer imposanten wirkungsvollen Szenerie, wie auf einer Bühne. Die Farbe illustriert die Mimik der Gestalt, aber die Figur wird nicht Gestaltmotiv fürs Bild.

Stuck gestaltet den Willen zum Leben in der Natur, aber nicht wie Cézanne das Lebensgesetz. Sein liebestoller Bacchantenzug[1] wäre mit Cézanne (Abb. 55) zu vergleichen. Die Mimik der Gestalten und die fast feierliche, in horizontal und vertikal sich scheidenden Gruppensilhouetten sind zwei verschiedene Dinge wie bei Rafael und Fra Bartolomeo (von der stofflichen Differenzierung abgesehen). Bei Cézanne wäre die Mimik der Arme und Beine Gestaltmotiv für die Komposition gewesen, die anderseits durch die Bildgrenze determiniert wird. Was beide voneinander trennt ist eben Mittelalter und Renaissance. Bei Stuck, wie insbesondere bei Böcklin, spielt die naive Furcht vor

[1] Ostini (Knackfuß Monographie): Stuck, S. 105.

dem grauenvollen Geheimnis in der Natur noch eine Rolle, trotz jener Herrschergebärde, mit der die Schöpfungen so stolz vor uns hintreten, während in Cézannes Bildern die Erkenntnis des Gesetzes von dem Kindermärchen und dem Wunderwahn zur weltumfassenden Mystik führt.

Die Kunst ist logische Folge einer tiefgreifenden kulturellen Bewegung, die ja auch in der Vergangenheit immer mit einer überraschenden Regelmäßigkeit wie ein Menetekel erschienen ist, die den Untergang und die Neugeburt eines Zeitalters verkündet: die Mystik, die heute nicht nur die Kunst, sondern auch alles Denken und Gestalten zu beherrschen beginnt. Nach den mächtigen Erfolgen der Naturwissenschaft und der in ihrem Gefolge triumphierenden materialistischen Weltanschauung, der teilweise auch der Impressionismus trotz seiner heimlichen Romantik seine Existenz verdankte, folgte nun unerwartet und überraschend die Mystik in Kunst und Wissenschaft.

Man will anders sein als die Zeit und mit dem Zeitlosen eins werden. Man hat mit Ibsen empfunden, daß unser Verhängnis unser Erbe ist, aber man ist von seinem Pessimismus weit abgerückt. Das Daseinsproblem war für Ibsen ein Kampf zwischen den ewigen Gesetzen und den Forderungen des Individuums, zwischen Konvention und persönlichem Willen, zwischen enger Gegenwart und flutender Ewigkeit, die im Einzelnen wirkt und schafft. Nun schildert man nicht mehr den Kampf zwischen diesen feindlichen Mächten, sondern man kämpft um die Erkenntnis und Gestaltung ihrer Einheit, wie das Mittelalter oder die Spätrenaissance, mit starkem Enthusiasmus und sieghafter Kraft. Man will etwas »von dem reinen Äther der dämonischen Natur«, wie Schiller sagte, herabbeschwören »unangesteckt von der Verderbnis der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln sich wälzen«. So kam man zur Mystik.

Das Wesen moderner Mystik ist der der Romantiker durchaus verwandt. Die philosophischen Denker gelangen durch das Denken von selbst zu dem Irrationalen und seiner wissenschaftlichen Bewertung, und für die Mystiker ist eben die Formung des Erlebnisses Zweck des Denkens. Auf diese Weise kommen sich gewissermaßen Theosophie und Erkenntnistheorie auf halbem Wege entgegen. Auch für die Mystiker des Mittelalters wie für Schlegel und die Modernen ist die logische Erkenntnis die Voraussetzung für die Erlebnisse des Höchsten, und die Synthese von Erkenntnistheorie und Mystik, wie wir sie in der modernen Kunst fanden, ist auch für die moderne Denkweise und Weltanschauung überhaupt charakteristisch. Die in den Begriffen gegebene

Welt ist Endziel der Gestaltung, Steigerung des persönlichen Erkenntnisvermögens zum Zwecke des persönlichen Erlebnisses des Übersinnlichen. »Die Mystik nimmt eine Wechselwirkung an zwischen der unerkennbaren absoluten Wesenheit der Natur und der durch die persönliche Gestaltung derselben erfolgenden Erlebnisse, wodurch das im ästhetischen Sinne Welttypische sich im Individuum oder besser im Individuellen manifestiert«, (Mehlis) zugleich eines der wesentlichsten Probleme der modernen Kunst.

Die Tragödie des Daseins der Menschheit spielt sich aufs neue in dem Leben der Gegenwart vor unseren Augen ab, und wir müssen wieder erfahren, daß der zeugende Geist der Menschheit an seiner eigenen Zeugung zugrunde geht wie die Raupe, aus der der Schmetterling sich formt. Die Naturwissenschaft und die empirische materialistische Philosophie schuf den Kosmos zu einer Weltenmaschine, und heute erscheint uns der Überreichtum des Daseins wie ein Labyrinth, in dem der moderne Geist sich wie in einem Irrgarten zu verlieren droht. Was vor hundert Jahren für Kunst und Weltanschauung der nachkantischen Romantik sich vollzog, wiederholt sich hier stärker im Erlebnis, konsequenter und rücksichtsloser im Ausdruck. Das »Ich«, die Persönlichkeit, im großen Weltengebäude verloren, zieht sich verlassen in seine Seele zurück, um in ihr aufs neue den Kosmos zu finden. Wir glaubten alles zu erkennen, zu benennen, unerschöpflich war das Material, das die Wissenschaft wie einen goldnen Berg vor uns auftürmte. Aber die Summe »objektiver Wahrheiten«, die uns die Kultur als den eisernen durch die Geschichte geheiligten Bestand unseres Denkens übermittelt, wird zur Knebelung unseres persönlichen Denkens und Empfindens, und wir verlieren das Organ unserer Kindheit, das uns mit den Dingen, mit der Natur eins werden ließ, sehnen uns, geblendet von dem grellen Schein des Tages, in die nebligen Sphären kindlicher Traumwelt, in dem die Dinge leben und Sprache gewinnen, um von ihrem Wunderreiche und unserer Einsamkeit zu erzählen. Niemand hat dies feiner geschildert als Herder, der »durch den dichten Wust der Voreingenommenheiten nach der unverstellten Jugend der menschlichen Seele« seufzte und heute sagt August Macke im blauen Reiter: »Schaffen von Formen heißt leben. Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form? Sind nicht die Wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners?«

Je weiter wir uns von dem sogenannten Urzustand der Natur entfernen, um so mehr lernen wir ihn lieben, und was dem Wilden als ein nichtiger Be-

sitz von Gotteshand zur Seite gegeben scheint, wird für uns ein hohes Ideal. Indem wir aber nützen, was wir nicht besitzen, lernen wir jenen Besitz in seiner ganzen Größe erkennen, wir Fremden im Lande der Kindheit. Der Fortschritt der Wissenschaft mag auch für unsere Kultur Schicksal geworden sein. Sie besitzt gerade deshalb eine Überfülle tragischer und dramatischer Spannungen und neuer Ideen.

Die neue Kunst will keinen Gegensatz von Diesseits und Jenseits, keinen von Mensch und Natur oder Mensch und Tier. Die Grenzen der Geschlechter verwischen sich, um einem Menschheitsideal jenseits aller Geschlechtlichkeit Platz zu machen, das das Absolute der menschlichen Natur und in ihm die Ewigkeit umfaßt. Man sucht weder den Typus der Gattung noch den der Gottheit, sondern das Absolute, die alles einigende Urwesenheit in den Dingen, der das Tier nicht ferner steht als der Mensch, der beide wie einem unsichtbaren Lebenspol zustreben. Phosphoreszierende Farben, leuchtende Wunder, das Auge der Ewigkeit, nicht das Auge der Gestalt! (Nolde Campendonk, Marc). Im Blick des Tieres, im Denken des Kindes, im Tun der Wilden sieht die moderne Zeit ein Stück jener wunderbaren, verlorenen Urwesenheit, der diese näher stehen als edle Menschlichkeit. Man fühlt den Zerfall der Kräfte durch die Kultur und bestaunt das Wunder der animalischen Urkraft, die keine Zwiespältigkeit in ihrer robusten Größe kennt, und jene paradiesische Einheit besitzt, die Seele und Sinne zugleich suchen.

Was die moderne Kunst und Wissenschaft vorwärts treibt, ist eben die Liebe zum All, zum Ganzen, mit einer Stärke wie wohl kaum jemals zuvor. Aber der uralte Gegensatz bleibt auch für die Moderne bestehen: die einen suchen das Wunder der Ewigkeit rein in der Gestaltung, wie Cézanne, Hodler und Picasso, die überwiegende Mehrzahl ihrer Nachfolger aber in der Gestalt. Die Kunst beginnt durch eine sinnliche Symbolik zu illustrieren. Mag sein, daß hier die Grenzen der Kunst überschritten werden; es ist das ein modernes Charakteristikum für jedes Teilgebiet menschlicher Erkenntnis, ein Symptom für das starke Einheitsbedürfnis unserer Zeit. Wer will heute richtend sagen, wo die Grenze ist, die in diesem Reiche der Mystik eingehalten werden muß, wo sie doch die Grenze negiert. Und schließlich ist Sterben Schicksal. Aber das memento mori ist immer zugleich ein memento vivere gewesen, und wäre es auch nicht so, so dürften wir uns mit F. Schlegels prophetischem Worte trösten:

»Wirst leben wie wenige, wirst an der Ewigkeit sterben.«

RASSENPSYCHOLOGISCHES UND FARBENPROBLEME

Die Frage, wie sich Cézanne und Hodler in die sogenannte geschichtliche Entwicklung der Kunst des 19. Jahrhunderts einreihen, konnte mit Rücksicht auf die pädagogische Anlage des Buches zusammenfassend nicht erörtert werden, wenngleich Antworten durch die angestellten Vergleiche, die das Thema betreffen, wohl schon mehrfach gegeben wurden. Deswegen mag hier im kurzen Umriß noch das erörtert werden, was bisher etwas außerhalb der Betrachtung blieb. Manch lehrreiche Untersuchungen über Rassenpsychologie ließen sich anstellen, und es wäre nicht uninteressant, die Frage aufzuwerfen, wie sich, gegenüber dem Franzosen Cézanne, die völlig andersartige Formulierung der modernen Weltanschauungsprobleme bei Hodler erklären ließe. Der Verfasser gesteht, kein Freund der sogenannten Völkerpsychologie zu sein, deren größter Vertreter, Wundt, von so weittragendem Einfluß auf die jüngere und ältere Generation gewesen ist, er möchte aber doch an diesen Problemen nicht ganz achtlos vorübergehen.

Die künstlerische Differenz zwischen den beiden Meistern findet ihr Analogon vor allem in der ganzen Konstellation der französischen und deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Die Frankreichs hat den Vorzug größerer Homogenität. Die Entwicklung reißt hier nie ab. Es weist so vieles in der Kunst des 19. Jahrhunderts nach der »klassischen« Epoche des französischen Geistes, ins 18. Jahrhundert zurück, man könnte der Meinung werden, daß das Volk der Revolutionen im Grunde genommen das eigentlich konservative Element in Europa sei. Aber die Sache hat ihre tieferen Gründe. Die »subita et repentina consilia gallorum«, von der Cäsar spricht, charakterisiert Kant: bei »hellsehender Vernunft ein Leichtsinn, gewisse Formen, bloß weil sie alt oder auch nur übermäßig gepriesen werden, wenn man sich dabei gleich wohl fühlt, nicht lange bestehen zu lassen«. Man ist auch heute noch in Deutschland geneigt, in dem Neuen, das von Frankreich herüberkommt, zunächst nur das Produkt gallischer Originalitäts- und Modesucht zu sehen. Aber dieses Neue ist immer nur

wieder eine neue Form für dasselbe Wesen, das in ihr sich ausdrückt. Der Deutsche sucht auf dem Boden der Empirie die Kompliziertheit der Probleme zu umfassen, in alle Tiefen und Höhen des Lebens zu führen, wie in seinem stolzesten Werke, dem Faust. Er sucht den Geist in den Dingen! Der Franzose schreitet über Abgründe kühn hinweg, um zum Gipfel seines Denkens, der Einheit, zu gelangen. Um die Möglichkeiten der Vereinheitlichung eines Gestaltungsgebietes ist der Franzose nie verlegen, er findet für sie immer eine neue Gestalt. Mit der ihm eigenen Logik seines Geistes merzt er das Widersprechende aus, gelegentlich ohne Rücksicht auf die »praktische« Vernunft. Man mag an das politische Gefüge Frankreichs denken, das im Kerne seines Wesens das gleiche geblieben ist, als Kaiserreich wie als Republik, mag an den französischen Garten, an das hohe Lied der französischen Revolution, égalité, fraternité, liberté, an Rousseau oder den modernen Philosophen Bergson denken, immer ist die Einheitlichkeit der Idee das Ideal, das er gestaltet, während der Deutsche in den krausen Wunderlinien des Lebens das Geheimnis sucht und dem Wesen der Dinge nachgeht. Daher bleibt der Dualismus in der Weltanschauung selbst für den größten deutschen Denker, Kant, noch charakteristisch: der Gegensatz von Ich und Nichtich. Der Franzose ist auch als Denker immer Künstler, der deutsche Künstler so gerne Philosoph. »Der französische Geist nimmt den Dingen gegenüber den Standpunkt der Transzendenz ein; er steht zu ihnen in scharfer Gegensätzlichkeit und nimmt auf ihr eigenes Sein keine Rücksicht. ... Die Dinge werden nicht in symmetrische Ordnungen gebracht, sondern der Verstand löst alle Gegebenheiten, alle Begriffe in ihre Elemente auf und treibt mit ihnen sein Spiel.« (E. Bernhard, Logos III, 1.) In der selbstverständlichen Verbindung, die das Ich mit dem Gegenstand und der Idee eingeht, ist es nicht wie bei den Deutschen entweder ein die Erkenntnis hemmendes Element oder ihre stolze Verkörperung. »Dieser Stil hüllt alles in den weiten faltenreichen Prachtmantel seiner Rethorik, aber er geht jeder inneren Handlung, die das Ich in seinen Evolutionen vorführt, aus dem Wege.... Es gibt keine charakteristisch umrissenen Persönlichkeiten, sondern nur typisch allgemeine Figuren, die von einem herrschenden Motiv her konstruiert sind... Die kleinen individualisierenden Züge und besonderen Gewohnheiten am Menschen werden ausgelöscht.« (E. Bernhard a. a. O., 93.) Gerade das, was dem Deutschen so wertvoll erscheint, der Dämmerschein des Ungewissen und Unbewußten, das Wunder der Vielheit der Existenzen, der Wechsel und Wandel der Empfindungen tritt beim Franzosen zurück. Man denke an Cézanne

und Picasso einerseits und Böcklin und Hodler andrerseits. Die Persönlichkeit ordnet sich bei ersteren rücksichtslos der Bildidee unter, während Hodler diese von der Persönlichkeit, von dem einzelnen ausgehend, gewinnt. Für Cézanne und Picasso ist das Einzelne von vornherein nur Teil des Ganzen. Jenes erscheint nur soweit, als dieses es erlaubt. Kraft seiner Schmiegsamkeit und Biegsamkeit weiß der französische Geist in jeder originellen Sphäre seine Homogenität zu erhalten, seine Geschlossenheit wie etwas Selbstverständliches zu finden. In gewissem Sinne kann man sagen, der Franzose verliere nie die Haltung. Sein Temperament weiß in künstlerischen Dingen zumeist genau, wie weit es zu gehen hat, und bei aller Leidenschaft vergißt der Franzose nie das, was er »Distanz« nennt. Der Franzose bleibt auch als Revolutionär immer bis zu einem gewissen Grade Rhetor, der über dem Inhalt die Form nicht vergißt. Das was ihn auszeichnet, ist fast stets jene leichte aber doch selten seichte Form, jenes Spielen mit dem Gedanken, der so oft wie eine schimmernde Perle von der Woge der Worte herangetragen und wie ein verglühendes Feuer in dem Halbdunkel des Folgenden verschwindet. Die strenge Organik der Gedanken tritt, eingesponnen in das feine Netz von Worten, als solche kaum in Erscheinung, ihre Ordnung ist fast nie bloßes Sein, immer ein Werden und Vergehen und, hineingezogen in den Strudel dieses Geistes, verliert man nur allzu leicht seinen Wert aus den Augen. Cézannes Stil ist in diesem Sinne ein echt französischer. Ist er doch selbst Victor Hugos lyrischen Pathos nicht ganz fremd geblieben, wie in jenen selten großen Schöpfungen, wo die hehre Stille sich aus flammendem Lichte formt (Abb. 131) oder tolles Liebesverlangen (Abb. 55) Himmel und Erde umfaßt:

Et l'éternel reflet de lumière et de flamme,
Que l'âme verse au monde et que Dieu verse à l'âme!

Cézanne ist aber auch insofern Franzose, als auch er, der große Revolutionär, seine Neigung und Wahlverwandtschaft mit den Großen der französischen Vergangenheit gern dokumentierte. In dem Bilde Abb. 186 bezeigt er Lancret seine Verehrung. Angesichts der Schöpfung Delacroix' (Abb. 184) möchte man meinen, daß er von keinem so viel gelernt habe als von ihm, und in den Werken (Abb. 189 und Abb. 190) bekennt er sich noch besonders durch die Unterschrift als Verehrer der Ingres'schen Kunst.

Dem Deutschen steht die Individualität in der Gestaltung höher als die »Form«, die ihre Einheit bedingt. Der Kulturbegriff ist ihm aufs engste mit dem von der Individualität verbunden. Wie viel Kultus wird bei uns mit dem

Worte »Heimatkunst« getrieben, und wie viel Unglück hat neben vielem Guten eine falsche Sentimentalität auf diesem Gebiete angerichtet. Das politische wie künstlerische Leben krankt noch heute daran, trotz der Vorzüge, die diese Anschauungen gelegentlich in Erscheinung treten lassen. Der starke Drang des Deutschen, seine Persönlichkeit zur Geltung zu bringen und trotzdem strenger Sachlichkeit sich zu befleißigen, sind die eigentlich treibenden Faktoren für unsere ganze künstlerische Entwicklung, unser Segen und unser Unglück gewesen. Der Franzose macht mit Grazie Konversation. Der Deutsche fährt gern gleich mit dem schwersten Geschütz seiner geistigen Waffen auf, sucht die Feinde seiner Überzeugung auf, um sie zu besiegen und um seinem Standpunkt überall aufdringlich Eingang zu verschaffen. Er wittert immer gleich den Gegensatz zwischen seiner Persönlichkeit und der Unpersönlichkeit der ihm gegenübertretenden geselligen Gesamtheit. Dieser innige Ideen- und Persönlichkeitskult verleiht der Kultur der germanischen Rasse auch heute noch ihr besonderes Gesicht. Die Häuserfassaden der deutschen Städte zeigen noch immer den architektonischen Eigenwillen, der so schwer begreifen lernen will, daß das Haus Teil der Straße ist, wie das dem Pariser selbstverständlich erscheint.

Cézanne macht bei allem tiefen Ernste seiner Schöpfungen im Sinne des Franzosen Konversation. Alles ist leicht, wie etwas Selbstverständliches gesagt, auch das überraschendste, nie spürt man die Qual des Suchens oder Unsicherheiten und Schwankungen, seine Stimme zittert nie, er spricht eher zu leise als zu laut, und sein Gestus hat eine Selbstsicherheit, die überzeugt und nie einen Blick hinter die Kulissen tun, oder die lodernde Leidenschaft im Innern nur selten hinter dem wundersamen Ernst des Gesichtes hervortreten läßt.

Indem Hodler von der menschlichen Gestalt ausgeht, personifiziert sich in ihr gewissermaßen das Persönliche des Bildes. Der Persönlichkeit gegenüber bleibt alles übrige bis zu einem gewissen Grade Zutat. Man spürt immer etwas von der Qual des Suchens, die Last der Aufgabe, den starken sittlichen Ernst, die Wucht der inneren Überzeugung. Man sieht den prometheischen Geist des Künstlers sich langsam der Erdenschwere seiner Umgebung entringen, merkt den Kampf zwischen heterogenen Elementen und den starken Willen, das Geheimnis ihrer Einheit zu ergründen. Es ist noch die Gattung, die ihn am Menschen interessiert, die robuste Heldenkraft des Mannes, das Mysterium des Weibes, das Symbol heiligen, reinen Lebenstriebes, dazu jene Innigkeit und Stärke, wie man sie so gerne als eine Grundeigentümlichkeit des Deutschen

schildert. Auch steckt in ihm etwas von Dürers knorriger Eigenart ebenso wie etwas von jener träumerischen Grazie mittelalterlicher französischer Skulpturen.

Hodlers landschaftliche Natur ist still und friedlich, auch dann, wenn sie wie in den Spätwerken das leidenschaftliche Gestaltmotiv der Figur begleitet, immer nur ein bescheidenes Echo mit heimatlichem Klang und Zauber. In dem »Abend« (Abb. 154) ist das Schreiten und Tun der weiblichen Figur Gesetz, die Natur ein für die Gestalt unsichtbares Wesen, das ihre Schritte begleitet, ihr Erscheinungsmotiv wiederholt. In dem Bilde »Weib in Bewunderung« (Abb. 183) hält die nackte Frau Zwiesprache mit den Wundern der sie umgebenden Natur, Cézannes Gestalten leben wie ihresgleichen mit ihr. Daher malte Hodler schon damals keine »Felsen«, sondern nur ein phantastisches Getriebe leise kreisender Konturen. Die Konturen, die die »Felsen« in diesem Gemälde sich verflüchtigen lassen, sind desselben Geistes wie jene, die die asketische Frauengestalt formen; aber das aus der Mimik der Figur sich ergebende Gestaltmotiv erscheint nicht durch das des Raumes bestimmt und umgekehrt. Natur und Mensch sind sich hier im Wesen verwandt, aber im Handeln verschieden.

Das Wort »Heimat« hat freilich für Hodler einen andern Sinn als für die Künstler der vorangegangenen Zeit. Die Deutschen des 19. Jahrhunderts betonten die traute Idylle, sie sahen in dem, was wir »vaterländisch« nennen, den persönlichen Zauber der Natur, und das Geheimnis ihrer Sprache war nur dem verständlich, der dort geboren war. Wenn der Rübezahl Meister Schwinds durch den Wald geht, dann fangen die Bäume mit ihm zu reden an, formen sich zu Schelmenwesen und bersten vor Kraft und Übermut. Sie gleichen der Reckengestalt des launigen Helden. Der gegenständliche Unterschied zwischen beiden wird zwar nicht aufgehoben, aber doch die Wesensähnlichkeit wie in Hodlers frühen Werken sichtbar gemacht. Allerdings beschreibt Schwind ein vaterländisches Landschaftsbild, Hodlers Landschaften dagegen sind zeitlos, jenseits aller vaterländischen Grenzen. Hodler begnügt sich nicht, die sinnliche Ähnlichkeit der frei handelnden Figuren mit der Natur bildlich zu erfassen, er will vielmehr die einigende Gesetzlichkeit ihres Wachstums jenseits aller Willensfunktionen gestalten. Die Zusammengehörigkeit von Natur und Mensch wird mit der Prätension des Erfinders betont.

Cézanne kennt keine Determiniertheit der Geste, sondern nur die freie Gesetzlichkeit der Erscheinung, während Hodler erst von der Geste der Figur

zum Erscheinungsmotiv von Gestalt und Raum gekommen ist. Dieser Unterschied zwischen beiden Meistern entspricht dem geradezu traditionellen Gegensatze zwischen der deutschen und französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Von Poussin über Lancret, Delacroix, Courbet, Corot geht die Entwicklung zu Cézanne, während die Kunst Hodlers einem Boden entwachsen ist, der auch Philipp Otto Runge, Schwind, Rethel und Böcklin, Stuck, Erler, Karl Haider und Hans Thoma, und nicht zuletzt Hans von Marées erzeugt hat. In Hans von Marées und Hodler hat die deutsche der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts durchaus Gleichwertiges entgegenzusetzen. Puvis de Chavannes und Maurice Denis können sich mit ihnen nicht messen. Vielleicht wird die spätere Zeit finden, daß der Impressionismus in Deutschland nur eine heilsame Episode gewesen ist. Die deutsche impressionistische Kunst ist ja ohnedies von jeher sehr stark »romantisch verseucht« gewesen. Liebermanns Spätwerke huldigen geradezu einem Farbenmystizismus, Uhde ist als Impressionist zum protestantischen Kirchenmaler geworden, mit einer gelegentlich ans Sentimentale streifenden Lyrik, und von Trübner weiß man, wie sehr ihm der Sinn nach jener verschlossenen, ernsten Pracht der Farbe steht, die noch an Courbet erinnert. Hans Thoma, der Courbetschüler, hat den Boden des Märchens nie verlassen, und in dem romantischen Dekor der Münchener Scholle pflanzen sich noch gewisse Elemente der Leiblschen Kunst weiter. So kam man hier vom Gegenständlichen wieder zur Farbe, ließ diese gegenüber dem autokratischen Regiment des Pleinairlichtes wieder zu ihrem Rechte kommen.

Doch ist das Problem der Komplementärfarben ebenso wie das Lichtproblem für die Kunst Cézannes noch von entscheidender Bedeutung gewesen, aber durchaus nicht im landläufigen Sinne des Impressionismus. Bei Hodler hat die Farbe ihren germanischen, eigensinnigen Individualismus bewahrt, bei Cézanne romanische Sachlichkeit, Logik, Einheit trotz aller Romantik. Es ist nicht leicht, Cézannes Kunst in bezug auf das Farbenproblem auf eine Formel zu bringen, denn die größten Gegensätze schließen sich in seiner künstlerischen Persönlichkeit zusammen: der Farbenzauber Lancrets (Abb. 186), das unfaßbare Spiel seines funkelnden Lichtes sowohl wie Ingres' klassische Strenge (Abb. 189/190), herb, groß, ohne Pose mit einem Zug ins Kindlich-Naive. Von Lancrets fröhlichem Sinnestraum ist er zur Mystik und durch Ingres' vornehme Zurückhaltung zur düsteren Askese gelangt. Es gibt Bilder von ihm, wie das Knabenporträt in der Sammlung Nemes (Textband), dessen Farbenzauber an Giorgione erinnert in den tiefen, satten, grünen und roten Lokal-

tönen, die in ihrem Kontrast zu einem nach allen Seiten ausstrahlenden Bildmotiv werden, von einem diamantenen Glanz, so jugendfrisch und lebensfroh, wie sie das 18. Jahrhundert zu malen verstand. Es wirkt die Farbe allein als geistiges Element. Das Stoffliche selbst kommt nirgends zu Wort, so wenig wie das Räumliche in seiner Sonderexistenz. Für gewöhnlich freilich sucht er nicht die leuchtende Schönheit der Farbe, sondern ihre alles durchdringende, alles gestaltende geheimnisvolle Macht, sieht nicht Linie und Farbe, sondern erkennt in jedem Farbfleck ein Geschöpf, dessen Leben und Wesen in seiner geheimnisvollen sinnlichen Beziehung zu dem Bildganzen, als dem Symbol einer überpersönlich gestaltenden und vereinigenden Macht geborgen und verborgen liegt. Cézanne gestaltet daher nicht das freie Licht, sondern er sucht den kompliziertesten Reichtum von Helligkeitsdifferenzen auf die einfachste Formel zu bringen. Aber er wollte nicht, wie Rembrandt in seinen Spätwerken, alles auf einen Ton bringen, keine neutralen Lichtwerte geben (einen braungrauen oder braungelben Schatten und gelbgraue Lichter), die alle den gleichen Grundton enthalten, sondern seine Helligkeiten und Dunkelheiten sind auf zwei komplementäre Farbtöne eingestellt: rötlichgelb und grünblau. Es kam ihm darauf an, die Grundformel für das Freilichtproblem zu finden, ähnlich wie Hans von Marées. Licht und Schatten wollen selber »Idee«, nicht »Wirklichkeit« sein.

Durch diese komplementäre Gegensätzlichkeit von »Licht« und »Schatten« (in Wirklichkeit farbigem Lichte) erweckt er sogar manchmal den Eindruck eines freien Lichtes, ohne aber je an die Gestaltung des nüchternen Tageslichtes zu denken. Er sucht nicht die möglichen Variationen des farbigen Lichtes, indem er je nach Tageszeit oder Stunde bald von der Vorstellung eines kalten oder warmen Lichtes ausgeht und dann hierzu jeweils die Schatten bestimmt, wie der ältere Impressionismus. Das würde Cézanne für »Realismus« gehalten haben, dem er aus dem Wege gehen wollte. Er sucht nicht ein Licht, sondern das Licht schlechthin, das alle Lichtarten in geheimnisvollem Spiel umfaßt. Wie in einem Spektrum liegen zwischen seinem Gelb und Blau alle Töne. Alle anderen erscheinen nur als Modulationen von Blau oder Gelb; isolierte Lokaltöne sind stets vermieden. Einen Lokalton allein in seiner ganzen Pracht sich entfalten zu lassen, wie dies etwa Rubens oder Tizian, mutatis mutandis auch Böcklin tut, wäre ihm unmöglich gewesen. (Freilich über die Magdalena Grecos in der Sammlung Nemes konnte auch Cézanne nicht hinausgehen.) Bei solch kategorischem Verlangen nach farbiger Einheit ist das nicht zu verwundern. Die Lokalfarbe hat stets etwas Individualisierendes, dem er

konsequent aus dem Wege geht. Da ja auch die Figur keine individuelle Rolle im Ganzen spielt, muß sich die Farbe der Harmonie des Ganzen fügen. Der komplementäre farbige Gegensatz ist bei Cézanne nicht am einzelnen Körper gegeben, sondern er umfaßt das ganze Raumbild.

Es ist besonders beachtenswert, wie er — trotz des oft an Aquarelltechnik erinnernden, unglaublich zarten Farbenauftrages — die meisten impressionistischen Bilder durch sein sattes, frisches Kolorit schlägt. Cézannes Pinselführung erinnert an die eines zielbewußten Zeichners, der zwischen den fixierten Hauptfarbgrenzen des Bildes, mit deren Verlauf in strengem Kontakt bleibend, die »Strichlagen« der Farben bei oft durchscheinendem Grund kindlich einfach aufsetzt. Man staunt über diese geringen Mittel der Gestaltung bei solcher Erkenntnis und dieser Wirkung.

Hiermit im Zusammenhang steht das Problem des Lichtkulminationspunktes, das bei Cézanneschen Bildern eine besonders große und eigenartige Rolle spielt. Er hat sich hierüber selbst, wie Emile Bernard berichtet, geäußert:

»Pour les progrès à réaliser il n'y a que la nature et l'oeil s'éduque à son contact. Il devient concentrique à force de regarder et de travailler: je veux dire que dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant et ce point est toujours malgré le terrible effet: lumière, ombre, sensations colorantes, le plus rapproché de notre oeil. Les bords des objets fuient vers un centre placé à notre horizon. Avec un petit tempérament on peut être très peintre. On peut faire des choses bien sans être très harmoniste ni coloriste.«

Alles vereinigt sich mithin für ihn in einem Lichtzentrum. Freilich ist dieser point culminant ganz besonderer Art bei Cézanne. Er identifiziert sich nicht mit einem Gegenstande, sondern ist frei von diesem, Pol aber nicht Mittelpunkt des Bildes. Cêzanne will nicht wie die älteren Meister den Gang des Lichtes ins Bild schildern, sondern sein point de vue ist die eigentliche Sonne des Bildes, von der das Licht im Bilde sich zerstreuend seinen Ausgangspunkt nimmt. Licht und Schatten und weiterhin die Kraft der Lokaltöne nimmt daher nicht der Luftperspektive entsprechend von vorn nach hinten ab, der Ausgangspunkt seiner Farbenkomposition ist nicht der vordere Bildrand, die Raumgrenze, sondern eben jenes Lichtzentrum seiner Vorstellung. Diesen Lichtpol umkreisen Halblichter, die dann nach der Bildgrenze hin mehr und mehr schattigen Charakter erhalten. (Abb. 109.)

Cézanne war streng darauf bedacht, daß Licht und Dunkel gleichmäßig den gesamten Bildraum erfüllen, und zumeist war ihm der Kontrast der größten

Helligkeit und der größten Dunkelheit identisch mit Vordergrund und Hintergrund. Aber indem er auch hier vermied, den Lichtpol mit der geometrischen Bildmitte zusammenfallen zu lassen und das Licht, wie in Abb. 105 seitlich unten, den Schatten auf der entgegesetzten Seite oben erscheinen ließ, umfaßte er in diesem Gegensatz zugleich Höhe und Breite des Bildes. Nach den Erzählungen von Jean Royère (Kunst und Künstler, Jahrg. X, Heft X) hat sich Cézanne auch theoretisch Rechenschaft über dieses Problem gegeben. Indem er gelegentlich eines Gesprächs auf den Hügel von Sainte Victoire wies, sagte er: »Sehen Sie ihn. Er ist ein gutes Stück von uns entfernt, er selbst ist massig genug. In den Beaux arts lehrt man Sie zwar die Gesetze der Perspektive, aber man hat niemals gesehen, daß die Tiefe sich aus einem Aneinandersetzen der vertikalen an die horizontalen Flächen ergibt und das eben ist Perspektive.« Man darf aber hierunter nicht verstehen, daß Cézanne die Landschaft etwa auf einen zweidimensionalen Nenner habe bringen wollen. Was er erstrebte, ist eben die Unteilbarkeit des Raumes nach drei Dimensionen, von denen die perspektivische Konstruktion notwendig ihren Ausgangspunkt nehmen muß. Cézanne tut deshalb seinerseits für das farbige Raumbild dasselbe, was Michelangelo in seinen Abbozzati vollbrachte: das Räumliche entsteht ihm aus den die Gesamtheit in allen Teilen umfassenden sinnlichen Relationen, während vorher zumeist die räumliche Funktion die Ursache für die sinnliche Relation der Teile gewesen ist. So verschiebt sich hinsichtlich der Gestaltungsprobleme in seinen Werken Ursache und Wirkung gegenüber der älteren Zeit.

Am meisten scheint Cézanne hierin Delacroix zu verdanken. Schon der Gesamtaspekt der Skizze (Abb. 184) wird an Cézanne erinnern. Der einziehende Triumphator auf stolzem Pferde im düsterfestlichen Getriebe, blinkende Rüstungen, wild sich krümmende Pferdehälse, ringsum die rasende Leidenschaft der Farbe, in der Luft dunkle Schatten im Kampf mit der gespenstischen Macht des Lichtes und im Dämmerlicht des Hintergrundes ein majestätisches Finale. Der Gegenstand hat sein Recht an die Farbe abgetreten, die etwas von dem leidenschaftlichen Pathos des Rubens und etwas von der verschlossenen Dämonie Cézannes besitzt. Aber hier kommt das Licht mit der Hauptgestalt von rechts her in den Raum herein, geht und verschwindet im Hintergrund, der farbig eben doch mit Rücksicht auf den Gegenstand — die Architektur — eine Sache für sich bleibt. Bei Cézanne würde das Farbmotiv, sich wiederholend, auch den Hintergrund erfüllen, nicht in ihm sich verlieren.

Man vergleiche hiermit die Landschaft (Abb. 131). Während bei Delacroix die größte Helligkeit und Dunkelheit rechts vorn ist, tritt bei Cézanne die Lichtwelle rechts unten im Vordergrund dem Schatten links oben im Hintergrund gegenüber. Von diesen beiden sich entgegengesetzten Polen streben die beiden zusammen und ergeben den Raum, das Bild, aber ohne je das vereinheitlichende imaginäre Grenzmotiv der Farbflecken aus den Augen zu verlieren. Es sind Konturen ohne materielle Eigenexistenz. Das hatte Cézanne ebenfalls von Delacroix übernommen, der ihm nirgends so nahe kam, als in jener kleinen berühmten »Barke« des Louvre. Schon Daumier (Abb. 78) wußte diese Farbkontur zu gebrauchen, ja sie war förmlich das Instrument, auf dem er, der Priester der Dämonie des Ungewissen, seine wilden leidenschaftlichen Kadenzen erklingen ließ, ein Virtuose, der sich mit den Fäusten das Licht aus der Finsternis schlug, um in rasendem Wüten die Bestie im Menschen in dem flammenden Lichte zu formen. Das Tragische paarte sich bei Daumier mit der Satire. Seine hellen und dunklen, alles begrenzenden, belebenden, wilden Konturen bringen alle Teile des Bildes auf einen Nenner. Aber er denkt weniger an ihre Mimik, nicht an ihre motivische Abwandlung, nicht an die Gesetzlichkeit des Bildes. Die Kontur ist ihm Geste, aber nie eigentlich Gestaltmotiv. Hierdurch unterscheidet er sich vor allem von Cézanne. Für diesen sind die Konturen Farbe, die an dem reichen Wechsel des Farbmotivs teilnimmt, bald als tiefer Schatten Licht in die Farbe daneben bringt, bald mit ihr in die helle Ewigkeit sich verliert. Aber nie erhält diese Kontur einen durchgehenden Duktus, nie eine Sonderexistenz oder eine Sondermission. Sie ist überall und nirgends, der stumme Diener des Ganzen, sie war die »Zeichnung« seiner Bilder, die man freilich vergeblich suchen wird. Für Cézanne war nach seinen eigenen Aussagen Malerei und Zeichnung ein und dasselbe: »le dessin et la couleur ne sont points distincts; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise.«

Dasselbe gilt für die Natur und die menschliche Gestalt, beide sah Cézanne, wie Royère berichtet, nur immer in einer völligen Harmonie, die er in dem durch die Gesetzlichkeit der Gestaltung sich ergebenden Organismus fand. Drei Dinge sind deshalb für ihn, wie er sagte, die Hauptsache, »Le point capital est le lien étroit de la nature, de la création individuelle et des règles de l'art«. Die règle d'art war seine Persönlichkeit, die Natur seines Denkens. Deshalb der ewige Jammer »Je n'ai pas réalisé«.

Kam Cézanne von der Farbe als dem Grundmotiv her und von diesem

zur Grenze, so geht Hodler von der Grenze des Farbtons aus, die ihm das einigende Grundmotiv darstellt. Bei Cézanne trennt die Grenze, vereinigt der Farbfleck; bei Hodler vereinigt die Grenze, trennt die Lokalfarbe. Daher kann man seiner Kunst auch nicht mit den Farbanschauungen des Impressionismus zu Leibe rücken[1]. Der Farbgegensatz ist bei Hodler identisch mit dem Gegensatz des Gegenständlichen, er geht von der Relation der handelnden Figur im Raume aus, während für Cézanne der Raum als Farberscheinung das einzig »Handelnde« ist. Doch bevorzugt auch Hodler in seinen Lokalfarbenkontrasten komplementäre Gegensätze, zumeist ein grün und rötlich oder gelb und bläulich. Bei Cézanne liegt das Mystische in der Farbe selbst, während die Figur in psychischer Zuständlichkeit gegeben wird. Bei Hodler tritt die Farbe in heller Nüchternheit als ein Abstraktum von Licht und Schatten auf, und das Mystische wird durch die Gesten der Figuren und die durch sie bestimmten Farbgrenzen gestaltet. Hodler vermeidet die Schatten und gibt seinen Lokalfarben höchstes Licht, ohne mit ihrer Leuchtkraft zu prunken[2]. Cézanne sucht seine Töne zu beschatten, ohne die »Sonne« zu malen. Die Impressionisten zeigten, wie das Licht im Raume liegt oder sie lösten ihn selbst auf im Licht. Bei Hodler ist das Licht überall Farbe und geformter Gegenstand zugleich. Waren die Impressionisten darauf bedacht, sich vom Gegenstand als etwas Feindlichem, Außerkünstlerischem zu lösen, so sucht ihn Hodler geradezu auf und gestaltet aus seiner individuellen Wesenheit das Bild.

Doch geht auch Cézanne gelegentlich ähnlichen Problemen nach wie Hod-

[1] Wenn Werner Weißbach in seiner Geschichte des Impressionismus Cézanne nur als »Landschafter« gelten läßt und meint, im »Figürlichen« habe er versagt, denn er komme hier ganz und gar mit den uns allen geläufigen Vorstellungen in Konflikt, so scheint mir das ein Mißverständnis zu sein, das sich nicht bloß auf die Kunst Cézannes erstreckt. Hamanns feinsinniges Buch über den Impressionismus hat durch den Gang der Ereignisse wohl ohnedies schon eine Korrektur erfahren, auf die näher einzugehen uns hier fern liegen muß.

[2] Die Art, wie Hodler die Lokalfarben für sich in einzelnen »Accessorien« (Fahnen usw.) gelegentlich bei seinen großen Monumentalschöpfungen verwertet, entspricht zum Teil ganz der der mittelalterlichen Miniaturisten (gutes Beispiel siehe im Codex Balduini Trevirensis [Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, III, 172]). Einige ungegliederte Lokalfarben bringen durch den Kontrast mit dem gesamten übrigen differenzierten Farbenkomplex dessen Zusammengehörigkeit noch besonders zum Ausdruck, wobei Hodler das Dissonierende der Farbe durch ihre Grenzbeziehung zu jenem an dem Farbenpol wieder zu paralysieren versteht.

ler (Abb. 189 und Abb. 190, dekorative Figuren seines Ateliers). Das Tragen und Schreiten der Gestalten wird nirgends exakt beschrieben; denn Cézanne will das unbewußte, träumerische Tun der Mädchen schildern. Die Figuren haben etwas Hölzernes, Holpriges wie manche deutsche gotische Schnitzfigur. Das verwunderlich Große liegt mehr im Sein als im Tun. Hodler betont in seinen Gestalten die Gesetzlichkeit ihres Schreitens, Cézanne ihre Willenlosigkeit, ihre Indifferenz. Bei Hodler die strenge Zucht der Kontur, hier Schüchternheit in den zarten Silhouetten. Cézanne wollte nicht Frauen in amüsanten Kostümen malen, sondern das imaginäre Gestaltmotiv der Bildgrenze in den Figuren wiederholen. Daher in der Figur Abb. 189 die langansteigenden Konturen links und rechts, die schmalen, schrägen Schultern, deren Silhouetten sich an dem unteren Gewandsaum wie auch im Hintergrunde wiederholen. Auch in der zweiten Figur Abb. 190, ist gewissermaßen das langgestreckte Rechteck enthalten, ohne daß Cézanne sie in »Rechteckmotive« zergliedert. Hodler nahm das Motiv der Bildgrenze ganz klar in die Figurationen seiner Schöpfung auf. Cézanne lag alles daran, auch dies determinierende Motiv zu verschleiern, trotzdem er die »Linie« in den Gestalten kontinuierlich sich entwickeln ließ.

Wie sehr in gewissem Sinn auch Cézanne das Problem des »Parallelismus« beschäftigte, zeigt die Abbildung seines Knabenporträts der Sammlung Nemes (Titelblatt des Textbandes). Die über den Knien des Knaben liegende Decke und der Tisch enthalten bereits in ihrer diagonalen Außenkontur das Vertikalmotiv der sitzenden Figur, auf deren leichtgekrümmten Rücken die Außensilhouette des Vorhanges ebenso Rücksicht nimmt, wie die schwärzliche, vertikale Innenkontur auf die des herabhängenden Armes, der in seinem unteren Teil, zusammen mit dem aufgestützten Arm, das bestimmende Motiv für die schrägen Innensilhouetten der Decke und des Tisches ist. Die anatomisch anstößige Verlängerung des Oberarmes hat sich für Cézanne mit Rücksicht auf die Ähnlichkeitsrelation zur Vertikale der Bildgrenze ebenso ergeben, wie die »mangelhafte« Perspektive in dem Tisch. Für Cézanne hat dieser Parallelismus nur den Zweck, die Einheit des Farbkomplexes unter Aufhebung der dreidimensionalen Isolierung der Einzelheiten zu erreichen.

In der Landschaft der Tschudi-Stiftung (Titelblatt des Abbildungsbandes) treten sich Himmel und Erde als nahezu komplementäre Farbkontraste, aller Stofflichkeit entkleidet, in herber Frische gegenüber, und nur der blaue Berg rechts hinten stellt die Überleitung der Gegensätze her. Aber die straffen Konturen der braunen Ackererde vorne, die scharfe Caesur im sanften Zug

des Hügels und hinten im Berge, bringen trotz ihrer Verschiedenheit die Einheitlichkeit des sie beherrschenden Willens zum Ausdruck. Der große Ernst dieser Landschaft in seinem eigentümlichen seelischen Gehalt ist vom Theatralischen ebensoweit entfernt wie vom Banalen. Dieses Wirken des Absoluten muß Cézanne auch in den Bildern der Venezianer angezogen und ihn dazu geführt haben, ihre programmatischen Figurenkompositionen gelegentlich in seine moderne Weltanschauung zu übersetzen.

Das Gemälde (Abb. 188) ist eine Variation auf das Sebastiano del Piombos (Abb. 187). Aber der arme Teufel, der über dem Tisch der Schenke zusammengebrochen ist, während grinsend ein scheußlicher Dämon unter dem Tische hervorkommt, dient doch ganz und gar nicht einer gräßlichen Milieuschilderung im Sinne Zolas. Denn man sieht weder die Figur klar, noch den Raum und ihre Umgebung. Unmerklich gehen alle Grenzen nach unten und oben und hinten zu in geheimnisvolle Weiten über, und Christus erscheint nicht lächelnd als Held und Sieger in der schimmernden Mandorla hereintretend in die kleine Welt, sondern beide Welten gehen ineinander über, das Kleine ins Große, das Begrenzte ins Grenzenlose. Schon damals ist ihm — als er noch im Sinne Hodlers an die Handlung dachte, diese zur Bildidee geworden, trotzdem er hier teilweise kopiert. Sebastiano läßt Christus in verklärendem Licht erscheinen, gefaßt in geschmeidigen Kurven, die der Eleganz der Geste entsprechen, bei Cézanne bleibt die Helligkeit, besonders des vorgestreckten Armes, nicht auf die Gestalt Christi beschränkt, sondern kehrt auch in der Gruppe mit dem alten Manne links im Vordergrunde, ebenso im Hintergrunde und in der zusammengesunkenen Figur wieder. Im Sinne der handelnden Personen ist hier das Farbmotiv die allumfassende, transzendente Idee, durch die die Erscheinung jeder Gestalt in gleicher Weise gegliedert und geformt wird. Daher auch das dunkle Hemd Christi im Gegensatz zu dem hellen Sebastianos. Und was hat Cézanne aus dem Fähnchen des Vorbildes gemacht! Die religiöse Idee ist ihm zur sinnlichen Erkenntnis geworden, die ihn hier an der Grenze zweier Zeiten ins Reich der Mystik weist. Die schwärzlichen Konturen sind von Titanenhänden gezogen und umkreisen irrendes, bleiches Licht, das kein Diesseits zum Vorbild hat.

CÉZANNES LEBENSABRISS

Paul Cézanne ist am 19. Januar 1839 in Aix in der Provence als Bankierssohn geboren, besuchte das Gymnasium und studierte dann Jura 1860. Dann trat er in Paris in die école Suisse ein, um das Aufnahmeexamen in die école des Beaux arts zu machen, was ihm jedoch nicht glückte. Er machte die Bekanntschaft von Zola und Pissaro, die ihn in die Kunst Courbets und Manets einführten. 1866 schloß er sich dem Manetschen Kreise der Impressionisten an, wurde aber mit diesen stets im Salon zurückgewiesen. 1870 kaufte für wenige Franks Druet die ersten Bilder von Cézanne, 1873 machte Pissarro Cézanne mit der Freilichtmalerei bekannt. Als er im Jahre 1877 eine Reihe von Ölbildern ausstellte, wurde er so verhöhnt, daß er auch von dem Kreise der Impressionisten zurücktrat. Aber 1882 gelang es seinen Freunden doch zu veranlassen, daß eines seiner Bilder vom Salon gekauft wurde. 1879 kehrte er dann von Paris nach Aix zurück, wo er die letzten 27 Jahre seines Lebens verbrachte, nachdem er sich von allen seinen Freunden, auch Zola, losgesagt hatte. 1890 kaufte Vollard von Cézanne für 80 000 Franken 200 seiner Bilder und im Winter 1898/99 begann man allgemeiner auf ihn aufmerksam zu werden. Tschudi war der erste deutsche Gemäldegaleriedirektor, der sich einen Cézanne — schenken ließ. 1902 erhielt Cézanne das Kreuz der Ehrenlegion. Am 22. Oktober 1906 starb er, unbeachtet und einsam, nachdem er fast bis zum letzten Augenblick gemalt hatte. Ein Leben voller Arbeit und Kampf, Mühsal und Verzweiflung, aber auch größter Zuversicht auf seine Kunst.

Die bedeutendsten Cézannesammlungen in Paris sind die des Konsuls Pellerin mit 45 und des Kunsthändlers Vollard mit zirka 40, Cézanne fils mit 15 Bildern.

Man muß der Lebensgeschichte Cézannes entsprechend drei Perioden seines Schaffens ansetzen. Seine Frühwerke bis zur Bekanntschaft mit Pissarro, seine Pariser Zeit und dann seine letzte Zeit in Aix, der weitaus die meisten der hier besprochenen Bilder angehören.

LITERATUR ÜBER CÉZANNE

Cézanne hat die Heldenfigur für Emile Zolas Roman „L'œuvre" abgegeben, doch ist der Inhalt des Romans für Cézannes Persönlichkeit nicht weiter von Bedeutung.
Jean Royère, Sur Paul Cézanne in La Phalange 15. 9. 1906.
Duret, Les impressionistes, 1906.
Maurice Denis, L'occident, Septembre, 1907.
Emile Bernard, Souvenirs et Lettres de Paul Cézanne im Mercure de France, 1907, No. 247/48, übersetzt zum Teil in Kunst und Künstler VI, 1908, 421.
Th. Duret in Kunst und Künstler V, 1907.
Charles Morice, Mercure de France 15. 2. 1907.
Emile Bernard, l'Occident, VII. 1904.
Arsène Alexandre, L'œuvre de Paul Cézanne in Comoedia 15. 1. 1910.
Georges Rivier, L'évolution de l'école impress. Journal des Arts v. 28. 12. 1907.
Elie Faure, Portraits d'hier: Paul Cézanne, Paris 1910.
Jean Lopèrt in Kunst und Künstler, Juni 1911.
Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der Malerei, 1904. 2. Aufl. 1913 f.
Meier-Gräfe, Die Impressionisten, 1907.
Meier-Gräfe, Paul Cézanne, 1910.
O. Grautoff in Thieme, allgemeines Lexikon d. b. K. VI, S. 319.

HODLERS LEBENSABRISS

Ferdinand Hodler wurde 1853 in Gurzelen im Kanton Bern als Sohn eines Schreiners geboren. Die elterliche Familie siedelte 1857 nach La Chaux-de-fonds (Ktn. Neuenburg) über, wo der Vater 1861 starb. Seine Mutter verheiratete sich wieder und so kam der junge Hodler nach Thun und Steffisburg im Berner Oberland. Sein Stiefvater, ein Dekorationsmaler, erkannte seine künstlerische Begabung frühzeitig und ließ ihn zunächst bei einem befreundeten Landschaftsmaler, Ferdinand Sommer, unterrichten.

Mit 19 Jahren kam der junge Hodler mittellos nach Genf, wo er sich aus den schwierigsten Verhältnissen und trotz großer Entbehrungen seinen eigenen Weg bahnte. Seine vernachlässigte Bildung versuchte er durch den Besuch höherer Schulen zu heben, und es gelang ihm durch seine zähe Energie nicht nur diesen seinen Lieblingswunsch durchzusetzen, sondern auch bei der Genfer Akademie unterzukommen. Der damalige Direktor Bartélemy Menn nahm sich

seiner ganz besonders an, und so kam Hodler bis zu einem gewissen Grade, ebenso wie Cézanne, künstlerisch mit Ingres, dessen Schüler Menn gewesen ist, in Beziehung.

1874 erhielt Hodler bereits für eine »Waldlandschaft« den Prix Calame. Auf ein Jahr ging er dann nach Madrid und ließ sich dann dauernd in Genf nieder. Trotz des immer stärker sich regenden Widerspruches erhielt er für seinen »Schwingerumzug« 1887 in Paris die Mention Honorable. Eigentlich »berühmt« wurde er erst 1891 durch sein Gemälde »Die Nacht« (Museum Bern). In Genf entstanden 1896 für das Kunstpalais der Schweiz. Landesausstellung eine Reihe »Kriegergestalten«, die heute zum Teil im Züricher Kunsthaus hängen. 1900 erhielt er vom Schweiz. Bundesrat für seinen Entwurf der Ausschmückung der Waffenhalle des Schweiz. Landesmuseums in Zürich den Ersten Preis und trotz großer Anfeindungen die Ausführung (Rückzug der Eidgenossen bei Marignano). 1909 kommt die Ausführung des Wandgemäldes in Jena »Der Auszug der Jenenser Studenten 1813« (Abb. 32), einer Schöpfung. die seinen Ruhm als Monumentalmaler wohl endgültig besiegelte. 1913 arbeitete der Künstler an einem Wandgemälde für die Stadt Hannover »Die Reformation« (Abb. 37) darstellend und an den Entwürfen für eine Fassadenmalerei eines Züricher Industriehauses.

Trotz des großen und verhältnismäßig raschen Erfolges, hat Hodler seine schlichte Eigenart, seine gesunde echt schweizerische Lebensart und vor allem seine unerschütterliche Arbeitsfreude beibehalten.

LITERATUR ÜBER HODLER

Lebensdaten in Band II des C. Brunschen Künstlerlexikons von Marie Waser-Krebs.
Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt 1906, IX. 5. H. Rosenhagen, F. Hodler.
R. Klein, Ferd. Hodler und die Schweizer, 1909.
Arthur Weese, Ferdinand Hodler, Bern, Francke 1910.
E. A. Benkard, Ferdinand Hodler, Zeitschrift für bildende Kunst, 47. J. 1911.
Kunst und Künstler, 7. J., Heft 10, S. 143.
A. Lux, Hodler und Signorelli, Zukunft XVII. 44.
O. Miller, Stoff und Form, vergl. S. 64 bis S. 71.
A. Maeder, F. Hodler, Eine Skizze seiner Entwicklung 1916.
H. Mühlestein, Ferdinand Hodler, 1917.

I·N·H·A·L·T·S·V·E·R·Z·E·I·C·H·N·I·S

Die fett gedruckten Zahlen verweisen auf eine ausführliche Besprechung im Textband; die schräg gedruckten Zahlen geben die Abbildungsnummer in Band II.

Ähnlichkeit, Gegenständliche und künstlerische 38.
Allard, Roger 115.
Allegorie, Die, in Cézannes Landschaften 93—97.
Alt, Theodor 12.
Altgermanisches Ornament Abb. *158.*
Amiet, Cuno 77, 126.
— — Mädchen Abb. *145.*
— — Sonnenflecken, Abb. *74.*
Andri, F. 37f.
— — Holzschlag Abb. *19.*
Angelico, Fra 81.
Antike 19.
Aster 16.

Bartolomeo, Fra 52, 148.
Beethoven 103.
Bergson, Henri 153
Bernard 16, 56, 131, 159f.
Bernhard, E. 153.
Bernini 132.
Bildcharakter und Persönlichkeit 75f.
Bildeinheit und Charakteristik des Gegenstandes 98f.
„Blauer Reiter" 115, 118, 119, 150.
Böcklin, Arnold 23f., 25, 27, 40, 51, 56, 94, 95, 96, 98, 100f., 124, 135, 139, 143, 148.
Böcklin, Arnold, und Th. Th. Heine 25.
— Arnold, 's Kunst und der Impressionismus 27.
— — Einsames Gestade Abb. *4.*
— — Felsenschlucht Abb. *38.*
— — Flora Abb. *153.*
— — Flora, Blumen erweckend Abb. *25.*
Böcklin, Arnold, Ruine am Meer Abb. *106.*
— — Sommertag Abb. *9.*
Brangwyn, Frank W. 98.
— — Vorstadthäuser Abb. *103.*
Braque, Georges 122.
— — Frau mit Mandoline Abb. *136.*
Brühlmann, Hans 105.
Burckhardt, Jakob 69, 129.
Burljuk, D. 140f.
— — und Picasso 141.
— — Porträt Abb. *160.*

Camoin 104.
Campendonk, H. 151.
— — farbige Zeichnung Abb. *170.*
Caravaggio 19, 79.
— — Der Falschspieler Abb. *76.*
Caspar, Karl 105, 106.
— — Johannes auf Patmos Abb. *114.*
Cézanne, Paul 11, 30, 55f., 62, 80, 131, 139, 146, 149, 154, 157.
— Paul, Amiet, Henri Matisse 78.
— — und Corot 85.
— — und Derain 110.
— — Epigonen und Hodlers Kunst 111.
Cézanne, Paul, Form und Farbe in seinen Landschaften 83.
— Paul, Gegensatz zum Impressionismus 64.
— — und Hodler 55.
— — und der Kubismus 115.
— — und Lancret 154.
— — als Landschafter 82.
— — und die jüngere deutsche Malerei 104.

Cézanne, Paul, und Manet 70, 77.
— — und H. v. Marées 62 f.
— — und die Meister von Fontainebleau 88.
— — und die Mystik (Greco) 71.
— — und das Porträt 73.
— — und Poussin 87.
— — und Rembrandt 61 f.
— — und Renoir 66.
— — und Rubens 103.
— — und Signac 109.
— — „Die Spieler" 79—81.
— — und Tintoretto 69.
— — und Tizian 68.
— — und Van Gogh 112.
— — Weltanschauung 57.
— — Ansicht von Septenne Abb. *120.*
— — Bacchanale Abb. *55.*
— — Badende (Männer) Abb. *51.*
— — Badende (Lithographie) Abb. *49.*
— — Badende (Frauen) Abb. *53.*
— — Badende (Frauen) Abb. *59.*
— — Badender in Landschaft Abb. *44.*
— — Bäume, Die, Abb. *111.*
— — Bahndammdurchbruch (Titelbild im Abbildungsband).
— — Brücke bei Puteaux Abb. *131.*
— — Christus und Magdalena Abb. *188.*
— — Dame mit Boa Abb. *61.*
— — Eiche im Sturm Abb. 86.
— — Entführung Abb. *45.*
— — Frühling Abb. *189.*
— — Haus des Gehängten Abb. *102.*
— — Herbst Abb. *190.*
— — Knabenporträt (Titelbild im Textband).
— — Kopie (nach Lancret) Abb. *186.*
— — Kartenspieler Abb. *77.*
— — Kartenspieler Abb. *79.*
— — Landschaft Abb. *83.*
— — Landschaft bei Peyrières Abb. *107.*
Cézanne, Paul, Pappeln, Die Abb. *97.*
— — Porträt des Herrn Choquet Abb. *71.*
— — Bildnis seiner Gattin Abb. *72.*
— — Seelandschaft Abb. *100.*
— — Selbstporträt Abb. *67.*
— — Selbstporträt Abb. *68.*
— — Selbstporträt Abb. *69.*
— — Schneeschmelze Abb. *95.*
— — Stutzuhr, Die, Abb. *119.*
— — Versuchung des hl. Antonius Abb. *185.*
— — Waldlichtung Abb. *109.*
— — Wegbiegung Abb. *105.*
— — Lebensabriß und Literatur 165 f.
Chagall, Marc, Ich und das Dorf Abb. *179.*
Chavannes, Puvis de 157.
Corot, Camille 36, 85. 86, 94, 98, 99, 101, 157.
— Camille, Baumlandschaft Abb. *16.*
— — Le Château de Beaune-la-Rolande Abb. *104.*
— — Der steile Weg Abb. *87.*
— — Landschaft Abb *85.*
— — Landschaft in Artois Abb. *96.*
Cortegiano 129.
Courbet, Gustave 91 f., 94, 124, 157.
— Gustave, und Cézanne 91 f.
— — Rehe im Versteck Abb. *93.*
— — Wasserfall Abb. *39.*

Daumier, Honoré 161.
— — Im Kabaret Abb. *78.*
Delacroix, Eugène 46, 154, 157, 160.
— — Urteil des Trajan Abb. *184.*
Delaunay, Robert 127.
— — St. Séverain Abb. *141.*
— — Eiffelturm Abb. *140.*
Del Piombo 164.
— — Christus in der Vorhölle Abb. *187.*
Denis, Maurice 157.
Derain, André 110 f.
— — Cadaqués Abb. *123.*
— — Landschaft Abb. *126.*

Deutung des Gegenstandes und Bildbedeutung 100 f.
Diaz, Narcisse v. 88f.
— — Waldlandschaft Abb. *92.*
Dreidimensionale, Das Problem des sog. 82.
Dürer 12, 32, 89, 132, 156.

Eckhart, Meister 122.
Egger-Lienz, Albin 41.
— — Der Totentanz von Anno 9 Abb. *23.*
El Greco 58, **66**, **136f.**, 158.
— und Cézanne 71 f.
— Auferstehung Christi Abb. *156.*
— Christus am Ölberg Abb. *155.*
— Dame mit Boa Abb. *60.*
Erbslöh, Adolf 138 f.
— — und Kanoldt 139.
— — Landschaft Abb. *159.*
Erkennen und Gestalten 11 f.
Erkenntnis, Künstlerische 13.
Erkenntnistheorie, Analogien zur modernen 53.
Erkenntnistheorie, Hodlers 49 f.
Erkenntnisprobleme in Kinderzeichnungen 137 f.
— der Mystik in der alten Kunst 129.
Erler, Fritz 28, 157.
— — Grauer Tag Abb. *12.*

Falkenheim 16.
Farbe und Farbgrenze und das sog. Problem der „linearen" und „malerischen" Gestaltung 36 f.
Farbenprobleme 157—164.
Feuerbach, Anselm 80.
— — Ludwig 20, 21.
Fiedler, Konrad 14, 51.
Fontainebleau, Schule von 88 f.
Form und Farbe 16.
— in Cézannes Landschaften 83.
Friesz Othon 113.
— — Landschaft Abb. *128.*
Futurismus 120.
— — (Severini, Gino, Die Modistin Abb. *137.*)

Gärtner, Fritz 44.
— — Mäher Abb. *29.*
Gauguin, Paul **75**, 112, **143f.**, 146, 148.
— — Naturanschauung 144 f.
— — Die Flötenspielerin Abb. *166.*
— — Tahitanerin Abb. *64.*
— — Landschaft Abb. *88.*
Gegenstand der Darstellung und Gegenstand der Gestaltung 15.
— und Gestaltmotiv 84.
Genin, Robert 107.
— — und Millet 107.
— — Obsternte Abb. *116.*
Genuß und Erkenntnis 15.
Gestalt und Bildmotiv bei Cézanne 67.
Giorgione 68, 157.
Giotto 53, 146.
— und Tintoretto 134.
— und Hodler 135.
— Taufe Christi Abb. *150.*
Goethe 11, 12.
Gotik 132.
Groux, Henry de 58 f.
— — Allegorie Abb. *42.*

Haider, Karl **143**, 157.
— — Charon Abb. *165.*
Hamann, Richard 162.
Heda 109.
Heemskerck, Jacoba van, Bild XIV Abb. *135.*
Hegel 12, 15, 16, 31, 34, 53.
Heine, Th. Th. 25.
— — Vor Sonnenaufgang Abb. *5.*
Herder, Joh. Gottfr. v. 150.
Hildebrand, Adolf 15, 86.
Hiroshige 96.
— Seelandschaft Abb. *99.*
Historie und Allegorie 41.

Hodler, Ferdinand **30ff.**, 55, 56, 60, 63, 65, 70, 92, 102, 105, 111, 114, 116, 135 146, 162.
— Ferdinand, und Böcklin 41f.
— — und Cézanne 30.
— — Erkenntnistheorie 49f.
— — und Giotto 135.
— — und die Schicksalsidee in Handlung und Erscheinung 48.
— — und der Impressionismus 35.
— — und Gärtners Mäher 44.
— — Genferseelandschaften 39.
— — als Schlachtenmaler 45f.
— — Abend Abb. *154.*
— — Auszug der Jenenser Studenten Abb. *32.*
— — DerBlickinsUnendlicheAbb.36.
— — Der Frühling Abb. *26.*
— — Die Einmütigen Abb. *37.*
— — Eurhythmie Abb. *24.*
— — Genferseelandschaften Abb. *21* und *22.*
— — Holzfäller Abb. *28.*
— — Der Mäher Abb. *30.*
— — Rückzug der Eidgenossen bei Marignano Abb. *33.*
— — Schlacht bei Näfels Abb. *31.*
— — Selbstbildnis 35.
— — Selbstbildnis 35a,
— — Der Tag Abb. *14.*
— — Tell Abb. *34.*
— — Die Wahrheit Abb. *1.*
— — Wasser und Felsen Abb. *40*
— — Weib in Bewunderung Abb.*183.*
— — Lebensabriß und Literatur 166f.
Hölderlin 20.
Hölzel, Adolf 105.
Hokusai 37f., 95.
— Ansicht des Fusij Abb. *98.*
— Die Station Hodogaya Abb. *20.*
Husserl 123f.

Ibsen 25, 149.
Idee und Ideal 32.
Impressionismus 21f.
Ingres 154, 157.

Kandinsky, Wassily **107f.**, 113, **118**, 119, 124f.
— Wassily, Allegorie der Farbe 108.
— — Bild mit weißer Form 1913 Abb. *180.*
— — Reiter Abb. *181.*
— — Improvisation (Presto) Abb.*118.*
Kanoldt, Alexander **139f.**, 145.
— — und Erbslöh 139.
— — und Picasso 140.
— — Häuserbild Abb. *161.*
Kant 11, 18, 48f., 51, 53, 116, 123, 153.
Kaulbach, Wilh. von 40.
Keller, Albert von 27.
— — Trio Abb. *13.*
Kinderzeichnung Abb. *157.*
Kirchner, E. L. 104f., 146f.
— — Badende Abb. *174.*
— — Blühende Bäume Abb. *110.*
— — Der Trinker Abb. *177.*
Klarheit, Gegenständliche und künstlerische 14f.
Klassizismus 20, 25.
Klee, Paul, Nachterinnerung tags Abb. *139.*
Klinger, Max 15. 23f., 60, 93, 95.
— — An die Schönheit Abb. *2.*
— — Und doch! Abb. *43.*
Kokoschka, Oskar, Bildnis Rudolf Blümner Abb. *178.*
Konnerth, Hermann 51.
Kritik, Problem der künstlerischen 13f.
Kubin, Doppelgänger Abb. *80.*
Kubismus, Problem des 115f.
Kultur der Persönlichkeit und Zivilisation 150.
Kunstwerk, Das, eine Theorie über das Wesen der Natur 18.

Lancret, Nicolas 154, 157.
Lecomte de Lisle 21.
Léger, Kontrast der Formen Abb. *138.*
Leibl, Wilhelm 157.

Leistikow, Walter 36, 89.
— — Bäume auf einem Hügel Abb. *17.*
— — Buchenwald Abb. *94.*
Lenbach, Frz. von 79.
Lessing, Carl Friedrich 87.
— — Der Klosterbrand Abb. *89.*
Liebermann, Max 94, 105, 157.
— — Bildnis einer Dame Abb. *113.*
— — Drei Waisenkinder Abb. *3.*
Lionardo da Vinci, Schule des
— — Der auferstandene Christus von Heiligen verehrt Abb. *152.*

Mach, E. 53.
Makart, Hans 28.
Macke, August 150.
— — Die Tänzer Abb. *171.*
— — Mädchen am Brunnen 1914 Abb. *172.*
Maeterlinck, Maurice 7, 25, 81.
Malbranche 12.
Manet, Edouard 58, **70**, 116.
— — Frühstück auf dem Rasen Abb. *58.*
— — Porträt der Frau S. Abb. *73.*
Marc, Franz 145 f., 151.
— — Die blauen Pferde Abb. *167.*
— — Hirsche im Wald Abb. *168.*
— — Mandrill Abb. *169.*
Marées, Hans von 16, **62 ff.**, 102, 146, 157.
— — Sechs nackte Männer vor einem Wald Abb. *50.*
Masaccio 80.
Matisse, Henri 29 f., 78 f., **114 f.**, **125 f.**, 146.
— Henri, und Monet 114.
— — und die Wandlungen der impressionistischen Kunst 32.
— — Musik Abb. *144.*
— — Porträt einer Dame Abb. *75.*
— — Seinebrücke Abb. *129.*
Mehlis, H. 121, 150.
Meier-Gräfe, Julius 81.
Michelangelo 48, 66, 75, 85, 95, 120, **129 ff.**
— Pietà (Rondanini) Abb. *148.*
— Pietà (St. Peter) Abb. *147.*
Millet, Jean François 84, 107.
— — Die Ährenleserinnen Abb. *117.*
— — Die Eiche und das Schilfrohr Abb. *84.*
Mimik der Gestalten und die Bildgestalt 42.
— und Bild 79.
Mittelalter, Das, in den Werken Michelangelos 130.
— Das, in den Werken Tintorettos 133.
Mittelalterliche Weltanschauung in der Gegenwart 132.
Monet, Claude 35, **88**, 91, 114, 122.
— — London Bridge Abb. *130.*
— — Waldweg im Schnee Abb. *91.*
Mosaik, Detail aus der Sophienkirche in Kiew 132.
— — Abb. *149.*
— aus der Kathedrale in Torcello 146 f.
— — Abb. *173.*
Münzer, Adolf 26 f.
— — Im Birkenwald Abb. 7.
Munch, Edvard 108.
— — Trauermarsch Abb. *11.*
Mystik 121.
— Erkenntnisprobleme der, in der alten Kunst 129.
— Das Problem der, in Matisses Kunst 125.
— Das Problem der, in Picassos Kunst 121.

Nationale Kunst 12.
Naturbegriff, Entwicklung des, 19 f.
— Der, in der Kunst des Impressionismus 21 f.
— Der, in der Kunst Böcklins und Klingers 23 f.
Natur und Mensch in der Kunst Cézannes 59.
Naturphilosophie bei Kirchner u. a. 146 f.
Niemeyer 118.

Nietzsche, Friedrich 22f.
Nolde, Emil 151.
— — Die Grablegung Abb. *176.*

Orlik, Emil 37.
— — Landschaft Abb. *18.*

Pantheismus, Der, bei Cézanne 58.
Parallelismus 39, 49f., 163.
Pechstein, Max 147f.
— — Akte im Freien Abb. *175.*
Persönlichkeit und Geschöpf 60.
— und Schicksal 48.
Picasso, Pablo 117ff., 139.
— — und Burljuk 141.
— — Erkenntnistheorie 123f.
— — Epigonen (Braque) 122.
— — und die Futuristen 120.
— — und Kanoldt 139f.
— — L'Usine (Horta de Ebro) Abb. *134.*
— — Mandolinenspielerin Abb. *132.*
— — Studentin Abb. *133.*
Pissarro, Camille 82f., 139.
— — Landhäuser Abb. *82.*
Pleinairismus, Der, und Cézanne 89f.
Plotin 122.
Pointillirmanier 26.
Poussin, Nicolas 36, 87f., 157.
— — Landschaft Abb. *90.*
Prärafaelitische Kunst 20.
Primitivität des Gegenstandes und künstlerische Primitivität 137f.
Probleme der künstlerischen Wahrheit 50f.
— Das, des sog. Dreidimensionalen 82.
— Das, des sog. Parallelismus 39, 163.
— Das, der linearen und malerischen Gestaltung 37.
— der künstlerischen Kritik 15f.
— des Kubismus 115f.
— der Mystik in der Kunst von Matisse' 125f.
— — in Picassos Kunst 121f.
Püttner, W. 78.
Putz, Leo 78.

Rafael 20, 48, 68, 70. 129, 133, 148.
Rassenpsychologisches 152ff.
Raumproblem, Das sog., bei Cézanne und Marées 65.
Reaktion, Die, gegen die naturwissenschaftliche Weltanschauung 149.
Relative, Das, und Absolute im Kunstwerk 13f.
Rembrandt 12, 19, **61f.**, 65, 71, **73f.**, 80, 109, 158.
— und Rubens 74.
— Die badenden Männer Abb. *48.*
— Evangelist Mathäus Abb. *66.*
— Zwei männliche Akte Abb. *47.*
— nach, Selbstporträt Abb. *62.*
Renaissance 19. 129.
Renoir, Auguste 27, 35, **66f.**, 76.
— — Badende Abb. *52.*
— — Blühende Bäume Abb. *10.*
— — Porträt des Herrn Choquet Abb. *70.*
Rohlfs, Christian 112f.
Rodin, Auguste 130f.
— — Drei Schatten Abb. *146.*
Romantik 20.
Romantische Historie, Die, 148.
Rousseau, Henri 141f.
— — und Van Gogh 142.
— — Die Anlagen Abb. *162.*
— — Malakoff Abb. *164.*
Rubens 37, 39, 46, 60, 65, **73f.**, **103**, 109, 158.
— und Cézanne 103.
— Schiffbruch des Äneas Abb. *121.*
— Selbstporträt Abb. *65.*
— nach, der fallende Wagen Abb. *108.*
Runge, Ph. O. **33**, 157.
— — Der Morgen Abb. *15.*
Rujsdael, J. van 36, 39, 83f., **96f.**, 111.
— — Judenfriedhof Abb. *101.*

Schlegel, F. 149, 151.
Scholle, Die 26, 78, 157.
Schopenhauer 22, 112.
Schwind, Moritz von 156.
Sein und Werden in der Erscheinung 52.
Severini, Gino, Die Modistin Abb. *137.*
Signac, Paul 26, 109f.
Signac, Paul, Avignon Abends Abb. *122.*
— — Morgen in Samois Abb. *6.*
Signorelli 45.
Simmel, Georg **53f.**, 56f., 75, 85.
— und Hegel 53.
Spinoza 31, 40, 53.
Spiritismus, Der, in der Kunst 108
Stilproblem in der Kunst 16f.
Strzygowski 100f.
Stuck, Frz. v. 106, 148, 157.
— — Der Krieg Abb. *182.*
Symbolik der Farbe 29f.

Technik und künstlerische Erkenntnis 17.
Theosophie 149.
Thoma, Hans 107, 111f., 143, 157.
— — Taunuslandschaft Abb. *125.*
Tintoretto **69f.**, **133f.**
— und Giotto 135.
— Himmelfahrt Abb. *151.*
— Taufe Christi Abb. *57.*
Tizian 43, **68f.**, 105, 134, 136.
— Das Bacchanale Abb. *54.*
— Opferung Isaaks Abb. *27.*
— Taufe Christi Abb. *56.*
Tolstoi 49.
Toulouse-Lautrec, H. de 79f.
— — Der Freund Abb. *81.*
Trübner, Wilhelm **26**, **64**, 157.
— — Mädchen im Walde Abb. *8.*
— — Urteil des Paris Abb. *46.*

Uhde, Fritz v. 157.

Van Cleef, Joost 71.
Van Cleef, Joost, nach, Bildnis eines Mannes Abb. *63.*
Van Eyck, Jan 126f.
— — Die Jungfrau mit dem Kinde in einer Kirche Abb. *142.*
Van Gogh, Vincent 52, 99, 104, 106, **111ff.**, 119, 140, 142f.
— Vincent, und Cézanne 112.
— — und Gauguin 112.
— — Hütten in Auvers s. Oise Abb. *127.*
— — Die Schlucht Abb. *41.*
— — Straße bei Arles Abb. *163.*
— — Straße in Arles Abb. *124.*
Velasquez 58.
Verzeichnung 17, 32, Anm.
Vischer, Fr. Th. 40.
Vlaminck 104.
Voluntarismus 22.
Vorstellungsbild und perspektivische Konstruktion 126f.

Wagner, Richard 66.
Wahrheit, Problem der künstlerischen 50f., 13.
Weisgerber, Albert 105.
— Albert, und Liebermann 105.
— — Bildnis einer Dame Abb. *112.*
— — Der heilige Sebastian Abb. *115.*
Willensproblem, Das, in Hodlers Kunst 31.
Windelband 22f., 34
Witz, Konrad 126f.
— — Die hl. Familie Abb. 143.

Zeichnung und Malerei 16.

BERICHTIGUNG

Band 2. Abb. *110* E. L. Kirchner statt Eugen Kirchner.
Abb. *112* und *115*. Weisgerber statt Weissgerber.

Hof-Buch- und -Steindruckerei Dietsch & Brückner in Weimar

Im gleichen Verlag ist erschienen:

Fritz Burger / Die deutschen Meister in der Schackgalerie

München von Genelli bis Böcklin. Mit 62 Abbildungen. Leinwandband 4.50 M.

Im Mai 1916 ist Fritz Burger im Kampf für sein Vaterland gefallen. Wohl das klarste Bild über Burgers Persönlichkeit, sein Wesen und seine Anschauungsweise erhält man aus den Betrachtungen, die er, die Gemälde der Schackgalerie in München als Ausgangspunkt nehmend, in diesem kleinen, in sich wohl abgerundeten Werk der Öffentlichkeit übergeben hat. Klarer als irgend sonst ist hier das Wesen seiner philosophischen Kunstbetrachtung definiert. Die Kunst der Bildanalyse, die man stets allgemein Burger nachgerühmt hat, dokumentiert sich nirgends besser als in diesem Buch. Dabei ist aber Burger seinem ganzen Wesen nach weit davon entfernt, sich nur an Einzelheiten zu halten, sondern er sucht auch hier gerade die großen Zusammenhänge klarzulegen. Und so erhalten wir ein geschlossenes Bild der deutschen Kunstentwicklung von dem Klassizismus eines Genelli bis zur naturalistischen Romantik eines Böcklin. In dem reichen Abbildungsmaterial sind unter andern Böcklin, Feuerbach, Marées, Schwind, Spitzweg ausgiebig vertreten.

Max Picard / Expressionistische Bauernmalerei. Mit 24

Lichtdrucktafeln. Großes Quartformat. Kartoniert 16.— M., Halbperg. 20.— M.

Das Buch gibt eine Analyse des expressionistischen Menschen. Es entdeckt im modernen expressionistischen Menschen den Defekt, der verhindert, daß das Absolute in der Kunst, nach dem der moderne Expressionismus strebt, erreicht wird. Die Unbefriedigtheit, die wir selbst vor den besten modern expressionistischen Bildern empfinden, wird erklärt. Die direkte Abhängigkeit vom Impressionismus, den der Expressionismus zu bekämpfen vorgibt, wird nachgewiesen. Und an dem Beispiel der Bauernmalerei wird die seelische Voraussetzung, die das Absolute in der Kunst ermöglicht, dargestellt.

In neuer Auflage ist eben erschienen:

Hermann Bahr / Expressionismus. Mit 19 Tafeln. Geheftet

3.50 M., gebunden 5.— M.

Geistreich und anregend, impulsiv und sprungreich, selbständig und klug wie immer, schenkt uns Hermann Bahr hier plötzlich eine Causerie über das Wesen der modernsten Malerei, der er überraschenderweise über Goethe nahe kommt. Es ist keine Abhandlung über die moderne Malerei, kein Malername, kein Bild ist genannt, und doch hat man das frohe Bewußtsein, wenn man diese vom Hundertsten und Tausendsten sprechenden geistvollen Bemerkungen gelesen hat, im Gespräch mit einem gescheiten Freund dem Wesentlichsten der modernen Malerseele näher gekommen zu sein. Das Buch ist prächtig gedruckt und schon deshalb genußvoll zu lesen; 19 Bildertafeln, in Tiefdruck hergestellt, begleiten den Text als parallel laufende selbständige Erklärungen des expressionistischen Schaffens. Dr. H. Bloesch im »Büchermarkt«

DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

In zweiter, stark vermehrter Auflage ist erschienen:

August L. Mayer / El Greco. Eine Einführung in sein Leben und Wirken. Mit 70 Abbildungen. Geheftet 4.— M., gebunden 5.50 M., Vorzugsausgabe numeriert 16.— M.

Die neue Auflage erhebt sich über alle anderen in der Zwischenzeit in Deutschland erschienenen Publikationen über Greco nicht nur durch die größere Reichhaltigkeit des Abbildungsmaterials, das u. a. einige bisher überhaupt noch nicht publizierte Arbeiten des Meisters bringt, sondern dadurch, daß der Verfasser den Text bedeutend ergänzt und ebenso den Katalog des Werkes Grecos auf Grund eigener Forschungen verbessert hat. Keine andere Publikation gibt in gleich knapper Weise ein so geschlossenes Gesamtbild vom Schaffen des Künstlers, keine andere sucht die Kunst des Meisters in gleicher Art sowohl mit der Kunst seiner Zeit zu verbinden, als auch mit der Gegenwart zu verknüpfen.

Das Raumproblem in der bildenden Kunst. Von Ernst Troß. Mit 14 Abbildungen. Geheftet 4.50 M., gebunden 5.50 M.

»Durch Troß' Buch ist ein lange vernachlässigtes Problem wieder in Angriff genommen worden.« Alfred Bäumler in der »Zeitschrift für Ästhetik«

Das neue Bild. Veröffentlichung der neuen Künstlervereinigung München. Text von Otto Fischer. 36 Lichtdrucktafeln und 20 Textillustrationen. Einmalige Auflage von 800 numerierten Exemplaren. Halbpergament 18.— M., Vorzugsausgabe 50.— M.

Die neue Künstlervereinigung München hat zuerst in Deutschland eine größere Zahl von Künstlern im Streben nach der neuen Kunst vereinigt. Neue Schönheit der Farbe, neuer Ausdruck der Empfindung, neue Wege der Bildgestaltung geben den Werken dieser Künstler ihren charakteristischen Wert.

Otto Wagner. Eine Monographie von Josef August Lux. Mit 120 Abbildungen. Kartoniert 16.— M., in Leinen 18.— M., Vorzugsausgabe (50 Exemplare auf Bütten, vom Künstler und Autor signiert) in Ganzleder geb. 50.— M.

Das reich illustrierte Werk ist nicht nur für den Fachmann, den Architekten und Künstler bestimmt, sondern überhaupt für den Gebildeten, für den Kunstfreund und für die künstlerisch nachstrebende Jugend, die gerade an einem solchen Vorbild erstarken kann. Es darf allgemeines Interesse beanspruchen als eine sachliche und zugleich menschlich ergreifende Darstellung eines fast tragisch zu nennenden Künstlerschicksals, dem in jeder Beziehung das wesentliche eigen ist: Größe. Die Abbildungen — rund hundertzwanzig — sind fast durchweg ganzseitig und geben ein vollständiges Bild von dem Schaffen des Meisters. Für Liebhaber wurden fünfzig Exemplare auf echt Bütten abgezogen, numeriert, vom Künstler und vom Autor signiert und mit der Hand in Ganzleder gebunden.

DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01058 4619